Estudio del futuro

Didáctica de la Ciencia Ficción






Fernando Ángel Moreno

Colección GEN POP

Estudio del futuro

Didáctica de la Ciencia Ficción







Fernando Ángel Moreno

Colección GEN POP

Fernando Ángel Moreno

Estudio del Futuro

Didáctica de la Ciencia Ficción








Colección GenPop

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Dirección General de Asuntos
del Personal Académico

LC PN3433.6

Moreno Serrano, Fernando Ángel. Estudio del futuro: didáctica de la ciencia ficción / Fernando Ángel Moreno Serrano.

México : Bonilla Artigas Editores : UNAM-FFYL, 2017.

ISBN: 978-607-8450-80-0

1. Ciencia ficción – estudio y enseñanza. I. t.



Primera edición: febrero de 2017

Trabajo realizado con el apoyo del programa UNAM-DGAPA-PAPIME. Proyecto PAPIME PE400914 “Estudios críticos sobre géneros populares”.

Cerro Tres Marías número 354

Col. Campestre Churubusco, C.P. 04200

Ciudad de México

editorial@libreriabonilla.com.mx

www.libreriabonilla.com.mx

Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Cuidado de la edición: Bonilla Artigas Editores
Diseño de portada: Teresita Rodríguez Love

ISBN: 978-607-8450-80-0

A menos que se indique lo contrario en la bibliografía, las traducciones de los textos en inglés estuvieron a cargo de Gonzalo del Águila Vargas, quien también participó en el cuidado editorial.

Nota del editor: Nota del editor: A lo largo del libro hay hipervínculos que nos llevan directamente a páginas web. Aquellos que al cierre de esta edición seguían en funcionamiento están marcadas en color azul y con el hipervínculo funcionando. Cuando el vínculo ya no está en línea, se deja con su dirección completa: <http://www.abc.def>, sin estar en azul

Hecho en México

Contenido

Presentación

Los productos literarios, cinematográficos, televisivos, de narrativa gráfica, etc., de géneros populares —como el terror, la ciencia ficción, el romance, el criminal, el *western* y la fantasía— son ampliamente leídos, vistos, comentados, consumidos. Se puede afirmar, incluso, que están más presentes en la vida cotidiana de un mayor número de personas que los textos canónicos. Esto se debe, por lo menos parcialmente, a un asunto de accesibilidad a unos u otros. Y, desde el ámbito universitario, nos obliga a observarlos con diversos fines: intentar revelar qué nos atrae a ellos; descubrir sus mecánicas de funcionamiento; analizar cómo son capaces de solapar al tiempo que rebelarse ante patrones y estereotipos socioculturales; profundizar en cómo afectan a sus receptores; estudiar sus relaciones con los textos de alta cultura, habitualmente abordados en las universidades, y cómo los alimentan y se retroalimentan de ellos.

Estos objetivos no son los únicos, pero sí son parte de lo que da origen y sustento a esta colección de libros didácticos. Si bien el estudio formal y sistemático de los géneros populares en sus diversas manifestaciones no es nuevo, en español no ha tenido un desarrollo tan amplio. Así pues, con este proyecto buscamos aportar metodologías y análisis críticos sobre textos culturales de alcance masivo que tienen un funcionamiento particular pero no ajeno a los estudios literarios tradicionales. Consideramos que dichos textos son un campo fértil de disputa ideológica, de provocación de emociones, de entretenimiento, que, si bien parecerían estar vacíos de significado precisamente por su vasta difusión y su funcionamiento en general formulario, se convierten, una vez que se les lee con atención, en objetos cruciales para comprender, debatir y mejorar el mundo, la sociedad y la cultura en los que vivimos.

Noemí Novell


Colección
GEN
POP

Quiero agradecer las valiosas correcciones aportadas por mis compañeras de proyecto Isabel Clúa, Mónica Quijano y Noemí Novell, por enriquecer el texto y facilitar su lectura.

A Noemí Novell debo agradecerle especialmente su magnífica coordinación del proyecto del cual este libro forma parte, así como su confianza en mí, su constante apoyo y, por supuesto, las largas, ricas e intensas discusiones de las que tanto he aprendido.

Disfrutar de colegas tan cercanos desde el otro lado del Atlántico parecía cosa de ciencia ficción. Pero, como toda la ciencia ficción, es real.

A Iv, por el futuro.

Introducción

Afrontar un primer acercamiento a la ciencia ficción[1] y sus análisis es siempre complejo. Por una parte, las propias características del género implican una manera muy diferente de entender los análisis literarios. Por otra parte, el profano se encontrará con un tipo de virtudes y concepciones de la literatura que supondrán un esfuerzo al que no está acostumbrado. Por eso suele decirse que es rara la persona que se vuelve incondicional del género pasada la adolescencia, cuando ya se ha hecho uno a otras maneras de disfrutar las novelas y los cuentos.

Se debe a que no sólo se trata de un conjunto de textos de complicada catalogación, al no tratarse de un género temático. Además, su juego entre “lo que existe” y “lo que podría existir” introduce una gama de ofertas estéticas que abarcan todos los intereses humanos y los demás géneros literarios. Ninguno juega tanto con la tensión entre lo probable y lo real como la CF; ninguno ofrece tantas posibilidades.

Todas estas cuestiones lo convierten en un terreno desconocido para la gran mayoría del público. Como sabemos, incluso despierta falaces prejuicios que muy poco suelen tener que ver con su realidad. Ni se trata de narrativa de evasión ni mucho menos superficial, como podrá comprobar cualquiera que escarbe un poco en obras como *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1986-1987), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Solaris* (Stanislaw Lem, 1961).

Por consiguiente, superar estas dificultades iniciales y proponer rutas de diálogo con las obras y con los textos son los objetivos principales de este libro. Así, no pretendo sólo aportar herramientas de trabajo, sino también señalar los puntos de interés y de conflicto que el género crea, para así interesar y aportar información tanto al simple aficionado a la lectura como al estudiante y al docente.

Daré definiciones, contaré un poco de historia que sirva también como guía de lectura y señalaré los recursos estéticos específicos del género para orientar a futuros creadores y futuros analistas, pero que espero que interesen también al lector común. Esto me servirá para ayudar a entender lo que la CF aporta, como propuesta ficcional única, al concepto de

literatura.

Con ello, estaremos en situación de abrirnos a las demás disciplinas. Como el amable lector imaginará (y se quedará corto imaginando), las repercusiones en otros ámbitos desbordan ampliamente los límites de este texto como desbordarían seguramente incluso una enciclopedia si nos diera por escribirla. Por ello, comentaré las disciplinas más fáciles y obvias con las que podemos relacionar el género a partir de temas y subgéneros. De un modo u otro, tocaremos algo de política, filosofía, arte y ciencias empíricas. Espero que sirva para conocer un poco más el género y, por supuesto, animarse a disfrutarlo.

Definición de CF

La definición del género de la CF ha sido siempre uno de esos temas controvertidos que sólo con aparecer todos intuyen que la discusión no va a acabar bien. Los aficionados y los expertos somos muy sensibles, por no decir directamente susceptibles, con esto de qué es la CF.

Se debe, quizás, a que todos los géneros tienen problemas de definición, de taxonomías y de límites.[2] Sin embargo, la CF los padece con especial intensidad debido a su enorme heterogeneidad temática y formal. Nos han acostumbrado en el colegio a que los géneros se definían por sus temas (policiaco, terror, *western*, bélico...) o por sus formas (epistolar, diario personal, soneto, madrigal, lira...). Por tanto, los profanos se esfuerzan inmediatamente por relacionar la CF con esos encorsetamientos y, claro, se dan cuenta de que las definiciones no cuadran, las enumeraciones de características cuentan con demasiadas excepciones y acaba por no entenderse qué tiene que ver *2001, una odisea espacial* (1968) (que transcurre en el futuro y en la que sale un ordenador inteligente) con *The Walking Dead* (2010) (que transcurre en el presente y trata de un problema de salud que se ha ido un poco de las manos) o con todo el subgénero del *steampunk* (que transcurre en el pasado y en el que la gente viste muy rara).

Desde luego, poco parecen tener que ver los experimentos narrativos de Delany o Aldiss (que hacen que el *Ulysses* parezca un *best-seller* simplón) con la simplicidad formal de Isaac Asimov (de formas más simplonas aún que la mayoría de los *best-sellers* actuales). No hay ningún elemento temático común, propio del género, entre novelas como *La tierra permanece* (1949), de George Stewart; *La fragua de Dios* (1987), de Greg Bear; *Pensad en Flebas* (1987), de Iain Banks; *Rascacielos* (1975), de J.G. Ballard; *Memorias de tinieblas* (2013), de Eduardo Vaquerizo; *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick; *Solaris* (1961), de Stanislaw Lem; *Muero por dentro* (1972), de Robert Silverberg; y *Puerta al verano* (1957), de Robert A. Heinlein. Apenas se parecen películas como *Blade Runner* (1982), *La máquina del tiempo* (1960/2002), *The Matrix* (1999), *Another Earth* (2011), *El show de Truman* (1998), *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), *Gattaca* (1997), *El imperio contraataca* (1980) y *2010: El año en que hicimos contacto* (1984). No hay

manera de enlazar relajadamente la CF de manga como *Mazinger Z* (1972-1973), *Akira* (1982-1990) y *Pluto* (2003-2009) o cómics como *Aterrizaje en la Luna* (1952-1953), *Los cuatro fantásticos* (1961-2015), *El Incal* (1980-1988), *Nowhere Men* (2012-), *The Manhattan Projects* (2012-) y las historias de Batman.

El género de la CF es una completa pesadilla para el profano que intenta delimitarlo o siquiera entenderlo, porque no es ni temático ni formal. Por otra parte, no está de más aceptar cierta tendencia posmoderna a considerar que la definición depende siempre del tipo de análisis que se pretende enfrentar. Dependiendo de qué queramos analizar en un texto, podremos considerarlo un género u otro. En este sentido, yo me he decantado por el acercamiento más común entre aficionados y expertos: el tipo de relación ficcional entre la realidad y el texto.

De este modo, continúo llegando a mi propia definición: "La CF es el género proyectivo no basado en elementos sobrenaturales", donde por "proyectivo" entendemos "no realista" y por sobrenatural... Bueno... "Sobrenatural" sería lo que consideremos como no aceptable por las reglas de la naturaleza. Y debemos aceptar que esto depende siempre de cierta contextualización cultural.

La narrativa de CF representa una de las mejores demostraciones de que las categorías en literatura no son eternas ni absolutas, y que dependen en gran medida del observador.[3] En este sentido, si partimos de ciertas pautas occidentales de un nivel cultural medio, podemos cimentar nuestras interpretaciones sobre algunas posturas ampliamente reconocidas sobre las que luego el texto jugará. Es decir, damos por supuesto que el ser humano puede volar en aviones, pero no con la fuerza de su mente. Y, a partir de ahí, jugamos. Por ejemplo, un científico puede crear una tecnología que nos permita volar con la fuerza de nuestra mente. Esto nos aleja del realismo (eso no existe en nuestra propia realidad) y de lo fantástico sobrenatural (no se defiende ese alejamiento de la realidad mediante la magia o "lo inefable").

Así, alguien puede esgrimir que el viaje más allá de la luz no es defendible científicamente, pero responderíamos que basta con que en un relato un científico dijera: "He encontrado la manera técnica y realizable de viajar más allá de la luz" para que lo aceptáramos, se explique o no el modo

(Amis, 1961: 20). Que algo sea sobrenatural en una obra de ficción depende de lo que establezcamos como tal, no de nuestro mundo real. No obstante, sí interacciona con nuestros horizontes de expectativas construidos en el mundo real. Con ello quiero decir que el hecho no se valida porque sea verdaderamente posible en nuestro mundo real o no. No se valida, pero la relación sí invita a que influya en nuestra lectura de un modo positivo, desde las posibilidades culturales que ofrece.

Así, Bradbury sabía perfectamente, cuando escribió *Crónicas marcianas* (1950), que los canales de Marte no eran obra de una raza extraterrestre, sino un defecto de la óptica de nuestros telescopios y, por consiguiente, no había marcianos en Marte. No obstante, nos presenta a los marcianos como algo plausible científicamente y, desde este punto de vista, su obra puede ser etiquetada como "CF" e invitarnos a reflexiones culturales sorprendentes.[4]

Por el contrario, aceptamos que la luz de la varita de Harry Potter se debe a la magia, no a un sistema tecnológico. El tipo que vomita conejitos en el cuento de Cortázar, "Carta a una señorita en París" (*Bestiario*, 1951), no es vinculable de modo alguno con ninguna teoría científica, ni pretende ser vinculado. Y ambos nos llevan a modos de lectura y experiencias muy diferentes a las de la CF. Esto implica que la CF se centra en una forma de entender la realidad. Si la literatura fantástica se centra en la ruptura con la visión materialista del Universo, la CF es brutalmente materialista o, quizás mejor dicho (y más paradójicamente), desatadamente realista.[5]

Para entenderlo, hay que partir de que toda obra de CF implica siempre una reconsideración de falsos postulados culturales que, en otras circunstancias plausibles, no serían postulados. Por ejemplo, ¿es la discriminación sexual algo que no marca la economía o la política general de un país? Pues Ursula K. Le Guin escribe *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) con una humanidad andrógina cuya identidad sexual ha provocado sistemas político-económicos diferentes a los nuestros.

¿Nuestros problemas con los demás se curarían si supiéramos siempre lo que los otros piensan? Pues Robert Silverberg plantea en *Muero por dentro* un personaje infeliz por poder leer los pensamientos de los demás.

Es decir, con la CF se discierne lo que pertenece a construcciones culturales y lo que responde a explicaciones científicas de la realidad

material. Evidentemente, la reflexión es a menudo muy superficial, pero la base del género es siempre la misma. No obstante, un claro síntoma de lo que defiendo es que —incluso en la obra más trivial de CF— cualquier ciudad presentada implica siempre una reflexión crítica sobre nuestra realidad presente. Por poco interesante que sea el texto literario, tratará el exceso de contaminación, la represión policial o la saturación consumista (Moreno y Palibrk, 2012).

La "Trilogía del desastre", de John Brunner, constituida por *Todos sobre Zanzíbar* (1968), *El rebaño ciego* (1972) y *El jinete de la onda de shock* (1975), es una de las obras más importantes de denuncia social.

Todo ello lleva a un choque inevitable con el término, que aún hoy sigue provocando errores a los pseudonominalistas que tratan de adaptar los conceptos a los nombres y no al revés. En este sentido, la CF trata bastante poco de "ciencia" en la mayoría de los casos, menos aún si se toma el sentido habitual de ciencia como "ciencias puras". Su base no es tanto la ciencia como el materialismo[6] que, esto es verdad, también sirve de base al pensamiento científico.

De un modo similar, no toda la CF se desarrolla en el futuro. Muchas de sus historias ocurren en nuestro propio tiempo, en el pasado o incluso en presentes alternativos. Por esto mismo, el recurso del futuro es sólo eso: un recurso narrativo. La CF, en la mayoría de los casos, no pretende profetizar jamás nada. Se emplea el futuro como una ambientación para reflexionar sobre el presente, como se emplea al robot para indagar en la razón pura sin sentimientos o al extraterrestre para plantearse las relaciones con otras visiones culturales.

En fin, ésta es sólo mi visión del género, pero existen numerosos textos donde se ha discutido la definición de CF desde muy variados puntos de vista. El estudio de referencia es siempre *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979), de Darko Suvin.[7] En él se plantea un efecto propio del género desde cierto extrañamiento cognitivo, basado en las teorías del formalismo ruso.[8] Se basa en que, al leer un relato de CF, se nos produce al mismo tiempo la

sensación de que lo que se nos describe choca con nuestro mundo cotidiano como si fuera imposible, pero no tendría por qué serlo. Esto implica una serie de replanteamientos de nuestra concepción del mundo sociocultural que damos por supuesto.

Algo interesante, deducible de esta visión del género, es la estetización que implica, por la cual se puede desarrollar todo tipo de experimentos formales (lingüísticos, estructurales, narrativos...) que fomenten este extrañamiento y que desaten amplios campos connotativos.

Por consiguiente, para clasificar como "de CF" un texto desde la definición propuesta, conviene:

1) Plantear si los elementos del relato son posibles en la época del autor.
2) Si no son posibles, plantear si en él dichos elementos se asumen como coherentes con las leyes de la naturaleza, sin matices sobrenaturales.

> Michael Crichton ambienta su *Parque Jurásico* (1990) en una fecha anterior a la de la publicación de la novela. Expresa así que su novela es una obra de ficción, no una profecía.

Podríamos plantearnos que, parafraseando la célebre división aristotélica entre acto y potencia, la literatura realista (obsesionada con lo referencial) parte siempre de lo actual, mientras que la CF se basa en lo potencial, en la plausibilidad y consecuencias de nuestros sueños, nuestros temores y nuestras esperanzas.[9]

Como decía, conviene no sólo tener una definición en mente a la hora de acercarse a un texto, sino también plantear cómo cambia nuestro análisis del texto el hecho de que cumpla unos requisitos u otros. Esto resulta muy interesante desde cierto comentario de Umberto Eco, en el que defiende que la CF no es metafórica, puesto que no decimos que el significante *A* (sociedad del futuro) es igual al referente *1* (nuestra sociedad actual) (Eco, 1990: 180-218 y, sobre todo 277-323). Precisamente, la base del extrañamiento cognitivo se encuentra en que sabemos que no es así, sino que —como mucho— el significante desarrolla una exageración, una hiperbolización de un elemento del referente.

De este modo, si nos acercamos a obras como la saga de *Star Wars* desde este punto de vista no entraríamos en las ideas propias del *western* o de la novela de caballerías que recoge, sino de las de una concepción religiosa diferente o unas experiencias vitales basadas en una tecnología diferente. De otro modo, podemos estudiar la saga como *western* y mirar otro tipo de elementos. O como novela de espada y brujería. El texto invita a estas lecturas diferentes y nosotros aceptamos encantados dicha invitación.

Así que muchos lectores podrán argumentar que conocen casos en los que en un mismo texto parecen jugar lo sobrenatural y lo no sobrenatural a un tiempo o de manera ambigua, y son considerados canónicamente de CF. Por ello, no sólo defiendo la multitud de miradas genéricas, sino que también invito a reconocer la existencia de híbridos, a partir del concepto de dominante de Tomashevski (1925: 228-232), por el cual un género queda instituido por la dominante que marca especialmente un texto. Pero también debe insistirse en que lo genérico es una percepción, una línea desde la que escribir o leer una obra. Lo que consideramos CF es una idea, más allá de que en tal o cual obra aparezca con mayor o menor densidad. Es por lo que, en todo género, siempre resulta más fácil estudiar las obras más tópicas, donde los rasgos genéricos resultan más evidentes. Así, nadie con unos mínimos conocimientos de estos géneros calificaría *El Señor de los Anillos* como CF ni *2001* como relato de espada y brujería. Y estos dos ejemplos sirven para estudiar dichos géneros con mayor claridad.

Ideas básicas
La CF es un tipo de ficción proyectiva no basada en fenómenos sobrenaturales.
La CF se basa en el extrañamiento cognitivo, por el cual se hace chocar un elemento hiperbolizado de un mundo ficcionalizado con un elemento del mundo real.
El análisis del extrañamiento cognitivo de un texto conlleva interpretaciones sobre nuestra sociedad.
La CF no pretende profetizar nada, sino que emplea el futuro como recurso para indagar en los problemas del presente.
Pese al nombre del género, en la mayor parte de las historias la ciencia apenas importa. Es una rémora sin apenas fundamento que se remonta a una publicación en una revista en 1926.

Por consiguiente, para clasificar un texto como de “CF”, conviene realizar algunas preguntas:

1) ¿Qué elementos del relato son posibles en la época del autor? ¿Y en la época del lector?
2) Si hay elementos que no son posibles, ¿son justificables por las leyes de la naturaleza? ¿Precisan de una explicación sobrenatural?
3) ¿Qué extrañamiento cognitivo puede producirse en el lector? ¿Cuáles son los elementos que provocan un choque entre nuestro horizonte de expectativas y lo que hemos encontrado en el texto?
4) Una vez establecido el proceso de extrañamiento cognitivo, ¿qué interpretaciones se pueden extraer de la relación entre lo expuesto en el texto y el mundo real?

La CF dentro de la cultura popular

Existen diferentes aproximaciones al concepto de cultura popular. No voy a entrar demasiado en este terreno complejo. Sin embargo, me parece importante considerar al menos un par de detalles muy básicos. Para ello, me limitaré al uso de algunas apreciaciones de Fredric Jameson (2005: 353, 407, 453). Desde su visión del problema establece que las maneras de escribir y leer literatura o cine populares son muy distintas a las de la cultura exclusiva, en cuanto a que esta última ahonda más en las sutilezas del lenguaje, el desarrollo psicológico de los personajes y la crítica sociopolítica más o menos directa. La cultura popular, por otra parte, tiende más a los personajes estereotipados, los grandes aparatos simbólico-culturales que apelan a un imaginario muy global y los juegos intelectuales metarreferenciales, que pueden ser o no complicados, sin que por ello deje de existir crítica socio-cultural, política, de todo tipo, aunque casi siempre más indirecta. La cultura popular invita principalmente a reflexionar a partir del juego y de la mirada universalizadora. La cultura exclusiva insiste más en trabajar desde lo íntimo y lo concreto, y por supuesto desde las emociones.[10]

Evidentemente, a lo largo de la historia de la humanidad todas estas líneas se han fundido a menudo, como en *Los miserables* o en las tragedias de Shakespeare. Por ello, más que hablar de obras etiquetables de un modo u otro, considero que sería más adecuado defender la existencia de dos visiones muy diferentes de la ficción literaria, que aparecen con mayor o menor densidad en cada ejemplo concreto.

Además, me gustaría distinguir entre “cultura exclusiva” y “cultura canónica”, puesto que ambos términos pueden confundirse. Por cultura exclusiva entiendo aquella que desarrolla unos códigos cuya comprensión requiere una profundización tanto en elementos formales como en elementos temáticos. Es un término difícil, puesto que muchas obras de la cultura popular también terminan por desarrollar códigos propios que pueden resultar muy complicados para el profano, como en el caso del cómic *Planetary* (1998-2009) de Warren Ellis y John Cassaday. No obstante, puede afirmarse que hay obras que por lo general precisan de una formación cultural a la que no se accede fácilmente por los medios de

comunicación de masas —las exclusivas—, mientras que la cultura popular disfruta de un acceso mucho más inmediato y mediático.

En este sentido, las fronteras son tan porosas como mutables son los propios textos. Así, el *Quijote* ha pasado de ser cultura popular a cultura exclusiva, a pesar de que los medios de comunicación de masas nos bombardean constantemente con elementos icónicos de la obra. En casos como el cómic *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbons, o el citado *Planetary*, se dispone de un muy rápido y fácil acceso a través de códigos accesibles de la cultura popular, pero desarrollan al mismo tiempo otra serie de códigos exclusivos, como los problemas temporales, las implicaciones socio-políticas o la metarreferencialidad del cómic dentro del cómic, en un complejo sistema de articulación exclusivo y popular a un tiempo.

Respecto a la pertenencia a la cultura canónica, la situación también es complicada. En el caso del *Quijote*, su pertenencia a dicha cultura canónica es indudable. En el de *Watchmen*, casi cualquier persona que tenga asumida la validez del cómic como lenguaje estético lo comprende como cultura canónica, pero no quienes desprecian el cómic. Es decir, dentro del mundo del cómic se considera ya dentro del canon, hasta el punto de que los autores y críticos menos académicos mantienen hacia él la misma relación que podría mantener un joven defensor de la literatura popular hacia *En busca del tiempo perdido*. Por otra parte, fuera del círculo de los especialistas en cómic, fue elegido por la revista *Time*, en 2005, como una de las cien mejores novelas del siglo XX, y en España ya entra en los programas de asignaturas universitarias y es citada por escritores, críticos, periodistas, sin dudas respecto a su incorporación al canon. Paradójicamente, quienes aún reniegan del cómic lo menosprecian. Se trata de un buen ejemplo de obra en terreno resbaladizo que demuestra que existe más de un canon y más de una cultura oficial. En el caso de *Planetary*, prácticamente sólo los aficionados al cómic de superhéroes lo considerarían cultura canónica, pero sin duda aceptarían internamente esta calificación de "canónica". En todos los casos, habría que plantear los elementos que llevan a considerar la pertenencia o no a un determinado canon, más allá de la calidad estética de las obras.[11]

En cuanto a la CF, pese a lo que se considera habitualmente, ni entró inmediatamente en la cultura popular ni se ha limitado a sus parámetros a lo

largo de su historia. Es cierto que, desde los años cuarenta del siglo XX, ha tomado numerosos elementos populares y ha sido publicada mucho más en este ámbito que en el de la literatura o el cine exclusivos.

> Adjetivos como "dickiano", para expresar las dudas respecto a lo que percibimos como realidad, o "ballardiano", referido a una sociedad malsana, forman ya parte del imaginario popular.

No obstante, en sus inicios, especialmente en lengua española, fue cultivado por autores como Miguel de Unamuno, Azorín, Clarín o Blasco Ibáñez entre muchos otros (Santiáñez-Tió, 1995; Martín Rodríguez, 2010; Díez y Moreno, 2015). Las especulaciones socio-culturales y políticas eran consideradas ejercicios muy creativos que, si bien tenían algo de juego, implicaban reflexiones muy complejas acerca de la realidad que se vivía. A menudo incluso no llegaban a ser publicadas por considerarlas poco interesantes para el gran público, así que los autores se limitaban a pasárselas entre ellos y por sus círculos literarios. En España esta visión del género terminó con la Guerra Civil. En otros países se extendió durante décadas, como en Rumania o la extinta URSS, pero es cierto que no fue tan habitual en el resto de Europa o en América. Sin embargo, aunque por lo general no llevaba la etiqueta de "CF", esta literatura no dejó nunca de ser cultivada por autores exclusivos, como en los conocidos casos de George Orwell o Aldous Huxley, entre muchos otros.[12]

Por otra parte, en línea con la propuesta inicial, incluso autores publicados siempre en ediciones especializadas, muy vinculadas con el mundo de la literatura popular, han desarrollado en sus propias obras estéticas y recursos narrativos muy alejados de los parámetros populares. Disponemos de buenos ejemplos anglosajones en los años sesenta y setenta, con profesores, investigadores o escritores simplemente muy experimentales como Joanna Russ, Samuel R. Delany o Brian Aldiss. Quizás los casos más evidentes de hibridismo entre las dos visiones de la literatura sean los de Ursula K. Le Guin y Stanislaw Lem, cuya etiquetación es realmente compleja.

Ahora bien, sí parece verificable que la CF ha establecido una buena cantidad de grandes tópicos y motivos en la cultura popular que, a mediano y largo plazo, han llegado a la literatura exclusiva e incluso han pasado a formar parte de nuestro imaginario cotidiano. Todos ellos responden a grandes conflictos humanos, en su mayoría aún sin resolver, que como buena cultura popular identificamos rápidamente. ¿O no ocurre así con la siguiente enumeración? Robots, viajes en el tiempo, relato postapocalíptico, aventuras espaciales, dictaduras del futuro, primer contacto con culturas extraterrestres, peligroso experimento científico.

Veremos más adelante estos y otros motivos del género. Por ahora, planteemos que, cuando en un relato de CF aparece un robot, inmediatamente se introduce la idea de la razón exenta de sentimientos, gran resistencia al daño físico, sumisión a un amo y, en definitiva y quizás paradójicamente, cierto concepto de "superhombre". De ahí se parte automáticamente. Los lectores ya lo tienen asumido y no son necesarias muchas más explicaciones que, en caso de explicitarse, pueden resultar tediosas e incluso ridículas por toda la metarreferencialidad implícita.

Es cierto que la literatura exclusiva explota motivos tradicionales, pero cabe preguntarse si se acepta con tanta naturalidad el tópico inmediato. Considero que no, al menos desde el siglo XVIII, hasta aproximadamente finales del siglo XX. En este sentido, cabe llamar la atención acerca de los motivos en los que la cultura popular ha insistido más dentro de la CF, puesto que guardan sin duda relación con inquietudes propias de las sociedades posmodernas.[13] Algo contemplaremos en esta línea en los capítulos siguientes. Baste por ahora invitar a disfrutar la manera en que estos tópicos son desarrollados en manos de autores que combinan bien ambas líneas, como la antología *Ciberiada* (1965), de Stanislaw Lem, o *La carretera* (2006), de Cormac McCarthy.

En cuanto al Parnaso de la literatura canónica, numerosas obras de CF son hoy plenamente aceptadas en la mayor parte de los cánones académicos, especialmente las de autores como Evgueny Zamiatin, Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, J.G. Ballard, Stanislaw Lem, Ursula K. Le Guin y, cada vez más, Philip K. Dick, pese a la fuerte existencia de códigos propios, particularmente en el caso de este último. No obstante, quedan fuera de los cánones académicos las obras de autores considerados

canónicos dentro del género, como muchas de Robert Silverberg, Thomas S. Disch, Fredric Brown o Frederick Pohl, entre muchos otros.

Ideas básicas
La cultura popular tiende más al juego, a lo emocional y a lo universal que la cultura exclusiva.
La cultura popular y la cultura exclusiva precisan en algunos momentos de diferentes métodos de análisis.
La cultura canónica no se guía siempre por la diferencia entre cultura exclusiva y cultura popular, sino que atraviesa transversalmente ambos parámetros.
La cf ha desarrollado multitud de elementos propios de la cultura popular, pero también ha aplicado numerosos recursos de la cultura exclusiva

Por consiguiente, ante un texto de CF, podríamos plantearnos algunas cuestiones:

1) ¿El texto tiende a universalizar conflictos y características humanas a través de personajes no complejos?
2) ¿Qué metarreferencialidad hacia la cultura popular existe en el texto?
3) La intertextualidad del texto, ¿refiere a las complejas características del texto referido o se toma como un icono de fácil y rápida asimilación cultural?
4) ¿Qué otros elementos forman parte del imaginario popular y han sido tomados por su iconicidad?
5) ¿Qué interpretaciones proporcionan estos elementos populares?
6) ¿En qué medida podemos usar el texto como pretexto para hablar de cuestiones del mundo extratextual?

Historia de la literatura de CF

Antecedentes

Toda historia de la CF debería ser apasionante. Como quienes leímos todas aquellas obras nos apasionamos leyéndolas por la calle mientras chocábamos con farolas, en la cama cuando todos dormían, en el autobús camino de cualquier sitio y, a menudo, en una nave espacial mientras esperábamos salir del hiperespacio. La imaginación disciplinada nos obligaba a reflexionar sobre todas nuestras ideas preconcebidas y, al mismo tiempo, nos fascinaba con su propio sentido de la maravilla y sus historias inauditas.

¿Cuánto tiempo nos hemos visto en este estado? Yo, al menos, unos 120 años. Es el tiempo que hace de una novela que no ha envejecido mal: *La máquina del tiempo* (1895), de un tal H.G. Wells. Serían unos cuantos más si, como tantos teóricos, asumimos *Frankenstein*, de Mary Shelley en 1818, como la primera obra inspirada por un verdadero pensamiento de CF. ¡Cómo me cautivó *Frankenstein*; cómo me hizo adorar la aventura y la ciencia al tiempo que las temía! ¿Qué hay más CF que eso? Considero importante resaltar a qué me refiero con este "pensamiento de CF" y, para ello, quizás debamos recorrer brevemente la historia de la literatura no realista moderna.

La cosa se lió cuando la Ilustración, bien representada por Kant, estableció que toda realidad humana depende de una realidad material previa. Esto hacía tambalearse el edificio de la religión, la superstición, los postulados éticos y tantas herencias de los siglos anteriores, o al menos obligaba a revisar sus parámetros (Moreno, 2014). En este contexto tan filosófico, social y psicológicamente traumático, numerosos pensadores tergiversaron aquel principio kantiano para centrarse sobre todo en el estudio y defensa de lo material por encima de cualquier otra consideración. Es decir, restaban importancia a lo humano, a lo emocional, a lo ético, a las interrelaciones.

Normal. Al fin y al cabo, por primera vez, toda una sociedad entendió que el estudio del interior de la cabeza de un perro, la tranquila mirada al movimiento de las mareas, la manera en que reaccionan ciertos elementos químicos... no tenían nada que ver con los dioses, ni con nuestros deseos, ni

con un sentido del Universo.

Era fascinante.

Pero, claro, tanto materialismo llevó al romanticismo alemán, quien se plantó con su idealismo como advertencia contra la tiranía de lo material y dijo: “Eh, cuidado. Todo eso está muy bien, pero seguimos enamorándonos y sufriendo y llorando ante una hermosa sinfonía”. Los románticos temieron que se redujera todo conocimiento del ser humano a lo medible y que se despreciaran por completo el sufrimiento o la pasión, que nos convirtiéramos en seres fríos, mecánicos, incapaces de salir del reduccionismo matemático.

Con razón o no, en este contexto apareció la literatura gótica, que empleaba el recurso de lo sobrenatural como crítica a la supuesta ceguera de la Diosa Razón. Era frecuente mostrar cómo una mente muy científica de repente chocaba con algo tan inexplicable como un fantasma. No es que creyeran o no en fantasmas; simplemente, los usaban como metáfora para prevenirnos de la arrogancia de nuestra limitadísima mente.

El investigador Istvan Csicsery Ronay Jr. considera la CF el género más antiguo que existe, pues fue el primero que, a partir de *Frankenstein*, supo dar cuenta de la nueva concepción de realidad en la que vivimos.

Durante algunas décadas, la sucesora de la literatura gótica —la fantástica —[14] tomó el legado de la crítica idealista. Sin embargo, en esos mismos años, *Frankenstein* de repente propuso algo diferente: criticaba el materialismo desde el propio materialismo, sin recurrir a lo sobrenatural. Por eso decimos que es la primera obra con pensamiento de CF.

No obstante, sería la Revolución Industrial y el éxito mediático de científicos como Thomas Edison lo que propiciaría que esa manera de enfrentar lo material se fundiera con lo humano sin recurrir a “lo imposible”. Así, durante la segunda mitad del siglo XIX se produjo un repentino éxito de los relatos sobre científicos que intentan mejorar el mundo. Entre todos ellos destacaron los de Jules Verne y, especialmente, los de Herbert George Wells. Es importante señalar que sus propuestas no sólo

incorporaron temas y visiones del mundo, sino que apostaron por un tipo de lenguaje literario diferente, más preocupado por las ideas que por la sonoridad o el recurso retórico complejo.[15] Esta discusión, célebre por la rivalidad que creó entre Wells y Henry James, dura hasta nuestros días sin solución aparente debido al escaso peso excluyente de los argumentos a favor de una o de la otra y debido también a las aburridísimas peleas entre apocalípticos e integrados por hacerse con el control de la estatusfera cultural.[16]

Lo cierto es que durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX la cantidad de este tipo de relatos se disparó en la cultura popular.[17] Es menos conocido el interés de la cultura exclusiva. Siguiendo la tradición utópica, también aportó interesantes ejemplos por este género, aún no denominado "CF". Conozco especialmente el caso español, donde fue cultivado por autores de gran reconocimiento. Lo consideraban un pasatiempo especialmente culto, poco interesante para difundir más allá de los propios círculos literarios.[18] ¿Quién les iba a decir que décadas después iba a ser calificada como literatura de evasión?

> Amo la CF por su vena surrealista, su embrujo irreal, sus verdades penetrantes, su ingenio, su melancolía enmascarada, su olfato para la condenación, su altisonante hipocresía, su interés por las comodidades del hogar, su farragosa astronomía, su xenofilia, su sofisticación, su falta de clase, sus máquinas misteriosas, sus llamativos decorados y su inseguridad trágica.
>
> (Brian Aldiss)

En fin, para esta historia, nos guste más o nos guste menos, lo cierto es que la CF que influye es básicamente la anglosajona, por su cantidad de propuestas, su enorme plantilla de escritores y sus miles de narraciones. Y el caso francés aislado de Verne, por supuesto. No obstante, veremos algunos casos sueltos de CF en otras lenguas. Tan buenos e incluso mejores.

Las revistas *pulp* y la Edad de Oro

Los años veinte y treinta fueron cruciales, puesto que surgen en Estados Unidos con gran fuerza las encantadoras revistas *pulp*, llamadas así por el tipo de papel reciclado que se empleaba para su impresión. Con argumentos extremadamente lineales y formularios, personajes muy planos y situaciones bastante tópicas, sentaron las bases para todos los prejuicios posteriores respecto al género. ¿Qué le vamos a hacer?

De hecho, el término nace de uno de los editores de estas revistas. Hugo Gernsback lo propuso por primera vez en la portada de su revista *Amazing Stories*, en 1926.

Durante aquellas décadas, la separación entre la más culta tradición utópica y esta "nueva" CF del *pulp* parece que fue bastante radical y así se extendería con escasos contactos entre ellas, al menos durante unas décadas más. Es decir, mientras Evgueny Zamiatin se encargaba de traducir toda la obra de Wells para la recién nacida URSS y Aldous Huxley escribía su encumbrada *A Brave New World* (1932), los platillos volantes sobrevolaban los Estados Unidos aterrorizando a los humanos desde aquellas baratas páginas marrones.

> Rodrigo Fresán (2009) ficcionaliza el grupo de los Futurianos a partir de un homenaje a Philip K. Dick en una preciosa novela titulada *El fondo del cielo*.

El verdadero cambio llegó con la llamada "Edad de Oro" anglosajona, que nació —es cierto— de estas revistas *pulp*, pero que introdujo una pátina de rigor científico, crítica humanista, personajes más definidos (no mucho más, pero el cambio se notaba) y cierto interés por lo estético. El gran impulsor fue el editor John W. Campbell, especialmente desde su revista *Astounding Science Fiction*. Los máximos representantes de esta época que abarcó los años cuarenta, los cincuenta y buena parte de los sesenta fueron Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Theodore Sturgeon, Frederik Pohl, Alfred Bester, Fredric Brown y A.E. van Vogt, entre muchos otros. Casi todos ellos entraron en esto muy jóvenes, enviando relatos a las revistas, y muchos fueron profesionales científicos teóricos o ingenieros, como Isaac Asimov o Robert A. Heinlein. No

obstante, sus historias se caracterizaron más por las repercusiones psicológicas y sociales del progreso que por el desarrollo de meras especulaciones científicas o aventuras más o menos adolescentes. Eso cambió la CF.

Muchas de sus historias han envejecido mal, pero fue una época de enorme creatividad en la que semanalmente se proponían nuevas e imaginativas ideas que formaron la gran base de lo que sería todo el imaginario cultural posterior. Además se consolidó el cuento como vehículo característico de “esta literatura de ideas”. Y, tampoco nos pongamos derrotistas, algunas de sus historias pueden fascinar hoy incluso más que entonces.

Quiero poner un ejemplo: a menudo se ha criticado la falta de compromiso político de muchos de estos autores. Pues bien, hoy sabemos valorar mejor el concepto político que había tras muchas de estas historias, con un concepto de “Humanidad” compartido por gran parte de los escritores, algo que trasciende las vanas y pequeñas peleas históricas. La creencia en una hermandad futura, en un futuro utópico basado en la Razón, el humanismo y la ciencia trascendía las políticas locales entre Estados Unidos y la Unión Soviética. En unos años en los que los estadounidenses exigían una posición clara anticomunista por la Guerra Fría, abogar por una sociedad futura en un planeta que está por encima de estas “disputas artificiales” no implicaba necesariamente el cinismo que implica hoy en día.

Sea como sea, vale la pena acercarse a las que recomiendo en la tabla adjunta, puesto que no sólo sirven para entender aquella mágica época, sino que también son disfrutables por sí mismas, con poco que el lector ponga de su parte.

RECOMENDACIONES[1]			
Herbert George Wells	*La máquina del tiempo* (novela)	*La isla del Dr. Moreau* (novela)	
Jules Verne	*20,000 leguas de viaje submarino* (novela)		
Evgueny Zamiatin	*Nosotros* (novela)		
Aldous Huxley	*Un mundo feliz* (novela)		
George Orwell	*1984* (novela)		
Arthur C. Clarke	***La ciudad y las estrellas*** (novela)	***2001, una odisea espacial*** (novela)	***Cita con Rama*** (novela)
Isaac Asimov	*Los propios dioses* (novela)	*El fin de la eternidad* (novela)	*Fundación* (*fix up*)[2]
Robert A. Heinlein	*Forastero en tierra extraña* (novela)	*Historia del futuro* (relatos)	*Tropas del espacio* (novela)
Frederik Pohl	***Pórtico*** (novela)	*Mercaderes del espacio* (novela, con C.M. Kornbluth)	*Homo Plus* (novela)
Ray Bradbury	***Crónicas marcianas*** (*fix up*)	*Farenheit 451* (novela)	***El hombre ilustrado*** (relatos)
Clifford D. Simak	*Ciudad* (novela)		
Alfred Bester	*Tigre, tigre* (novela)	*El hombre demolido* (novela)	
Fredric Brown	***Ven y enloquece y otros cuentos de marcianos*** (relatos)	***Luna de miel en el Infierno y otros cuentos de marcianos*** (relatos)	

[1] En negrita remarco mis favoritas.

[2] Un *fix up* es un conjunto de relatos que pueden leerse independientemente, pero que juntos forman una novela.

La *New Wave*

Un cambio mucho más literario y, quizás, incluso de mucho mayor calado, aunque menos mediático, se produjo con la *New Wave* (Nueva Ola). Surgió en torno a la revista *New Worlds*, dirigida por el también escritor Michael Moorcock. Abarcó aproximadamente las décadas de los sesenta y los setenta, aunque algunos de sus autores han continuado en activo hasta hoy.

> Poco a poco, se van publicando nuevas y más acertadas traducciones de las grandes novelas de CF. Algunos casos como *La ciudad y las estrellas* (1956), de Arthur C. Clarke; *Solaris*, de Stanislaw Lem; *Pícnic junto al camino* (1972), de los hermanos Strugatsky, o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick, son magníficas excusas para la relectura.

Digamos que no a todo el mundo le gustan, porque en muchos casos publicaron historias demasiado literarias para el aficionado a la fábula y demasiado extrañas para el aficionado a la literatura exclusiva.

Se trata de un movimiento de escritores con altas pretensiones estéticas, no ya sólo científicos aficionados al *pulp*. Concibieron el género como una fuente inagotable de experimentación literaria y de crítica socio-cultural, a veces hasta límites bastante extremos. Por ello, sus relatos apenas dejan indiferente a nadie; se les ama o se les odia, según se acepten sus (a menudo) extravagantes propuestas. Los nombres más importantes son James Graham Ballard, Brian Aldiss, John Brunner y el propio Michael Moorcock.

Además, en la misma época, surgieron en Estados Unidos algunos autores que contemplaban visiones similares del género, como Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, Thomas S. Disch, Robert Silverberg, Kurt Vonnegut, Philip José Farmer, Samuel R. Delany, Harlan Ellison, James Tiptree Jr. (seudónimo de la escritora Alice Bradley Sheldon) y Roger Zelazny. Resultaría imposible hablar aquí de todas las obras maestras —relatos cortos o novelas— que acumulan entre todos ellos y que, desgraciadamente, cada vez son más difíciles de encontrar en lengua española.

Hasta los años setenta fueron también importantes autores concretos que escribían en otras lenguas, entre los cuales hay que destacar a los hermanos Strugatsky, con su obra maestra *Pícnic junto al camino*, y Stanislaw Lem, quizás quien mejor ha sabido compenetrar filosofía y CF en obras como *Solaris*, *Ciberiada* o los relatos de Ijon Tichy en sus *Diarios de las estrellas* (1957).

Uno de los mejores ejemplos de la confusión que crearon todos estos autores es, sin duda, Philip K. Dick. Tan pronto se mostraba muy experimental con los juegos narrativos y la crítica socio-cultural como era dejado con su propio estilo.[19] Dick, despreciado en su época como tantos otros, goza hoy de una popularidad y un reconocimiento académicos que seguramente él no pudo imaginar en vida.

La selección que propongo de obras de esta época no sólo me parece representativa, sino que considero que muchas pueden ser disfrutadas por lectores con un mínimo de interés por lo estético. En mi opinión, alcanzaron las cotas más altas del género en prácticamente todos los sentidos.

RECOMENDACIONES			
J.G. Ballard	***Rascacielos*** (novela)	***El hombre imposible*** (relatos)	*Furia feroz* (novela)
Brian Aldiss	*La nave estelar* (novela)	*Los mejores relatos del mundo* (relatos)	*Galaxias como granos de arena* (*fix up*)
John Brunner	*Todos sobre Zanzíbar* (novela)	*El rebaño ciego* (novela)	*El jinete en la onda de shock* (novela)
Philip K. Dick	*Ubik* (novela)	*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (novela)	*Cuentos completos* (relatos)
Ursula K. Le Guin	***La mano izquierda de la oscuridad*** (novela)	*Los desposeídos* (novela)	*Las doce moradas del viento* (relatos)
Thomas S. Disch	*Campo de concentración* (novela)	*Los genocidas* (novela)	*En alas de las mariposas* (novela)
Robert Silverberg	***Muero por dentro*** (novela)	***El hombre en el laberinto*** (novela)	*Regreso a Belzagor* (novela)
Kurt Vonnegut	*Matadero cinco* (novela)		
Samuel R. Delany	*Dhalgren* (novela)	*Tritón* (novela)	
Roger Zelazny	*El señor de la luz* (novela)	*El señor de los sueños* (novela)	*Criaturas de luz y tinieblas* (novela)
Philip José Farmer	***A vuestros cuerpos dispersos*** (novela)		
Frank Herbert	***Dune*** (novela)		
Hermanos Strugatsky	***Pícnic junto al camino*** (novela)	***¡Qué difícil es ser Dios!*** (novela)	
Stanislaw Lem	***Solaris*** (novela)	***Diarios de las estrellas*** (relatos)	***Ciberiada*** (relatos)

El cambio de siglo

En los ochenta abundó menos la experimentalidad, con autores menos innovadores, como Orson Scott Card o Connie Willis, y se produjo un resurgimiento de la CF más científica a partir de las obras de Greg Bear, Gregory Benford o David Brin, entre otros. Entre los más literarios, destaca especialmente Christopher Priest.

No obstante, serán los años del nacimiento del *cyberpunk*, con su saturación posmoderna de iconos *pop*, sus atmósferas decadentes de tecnología reciclada, su sabor a novela negra, sus megacorporaciones dominando el mundo y sus personajes al margen del sistema. Su fundador, William Gibson, contó con compañeros de altura, como Bruce Sterling, aunque la media general de los textos quizás no fue como la de las décadas anteriores. También en estos años se dio una mayor aparición de obras no incluidas en los circuitos especializados, un fenómeno que iría aumentando hasta el buen momento que se vive según avanzamos en el siglo XXI.

En efecto, en las últimas décadas ha aumentado el número de autores ajenos al género que se han introducido en el mismo, con obras cada vez más interesantes. Vivimos quizás una fusión entre la fuerza narrativa de la Edad de Oro y los experimentos de la *New Wave*, con lo mejor de ambas tendencias. Entre los autores más apegados al género hay que mencionar sin duda a China Miéville, con su gran imaginación, su interés por el lenguaje y su fondo reivindicativo.[20] Otros autores que han destacado han sido Ted Chiang, quizás el mejor cuentista del momento, aunque con escasa obra, y Paolo Bacigalupi. Entre los que acuden desde fuera del género, disponemos de los grandes títulos de Kazuo Ishiguro, Philip Roth, Cormac McCarthy, Michel Houllebeq, Audrey Niffenegger, José Saramago, Michael Chabon y Margaret Atwood.

RECOMENDACIONES		
Greg Egan	*Axiomático* (relatos)	*El instante Aleph* (novela)
David Brin	*Tierra* (novela)	*El cartero* (novela)
Orson Scott Card	*El juego de Ender* (novela)	*La voz de los muertos* (novela)
Connie Willis	***Oveja mansa*** (novela)	
Paolo Bacigalupi	*La chica mecánica* (novela)	*La bomba número seis y otros relatos* (relatos)
Christopher Priest	***El prestigio*** (novela)	
Ted Chiang	***La historia de mi vida*** (relatos)	
M. John Harrison	***Luz*** (novela)	
Willian Gibson	*Neuromante* (novela)	
Bruce Sterling	***Crystal Express*** (relatos)	*Cismatrix* (novela)
China Miéville	*La estación de la calle Perdido* (novela)	*La ciudad y la ciudad* (novela)
Vernor Vinge	*Naufragio en tiempo real* (novela)	
Kazuo Ishiguro	***Nunca me abandones*** (novela)	
Cormac McCarthy	***La carretera*** (novela)	
Audrey Niffenegger	***La mujer del viajero en el tiempo*** (novela)	
José Saramago	***Ensayo sobre la ceguera*** (novela)	
Michael Chabon	*El sindicato de policía Yiddish* (novela)	
Margaret Atwood	*El cuento de la doncella* (novela)	
Philip Roth	***La conjura contra América*** (novela)	

Recursos

Quizás haya podido intuirse la existencia de muchos subgéneros o tipos de ciencia ficción y que nos apetece leer o releer un montón de novelas y relatos. También hemos diferenciado qué es CF de lo que no lo es.

Pero... Parándonos un momento... ¿Qué puedo hacer con la CF? ¿Y cómo la analizo? ¿Puedo entenderla mejor si descubro los hilos que sostienen el género?

Supongo que no guardamos muchos secretos en la primera respuesta a esas preguntas: para escribir un relato de CF puedes usar los mismos métodos que para el resto de la literatura. Recuerda, eso sí, los matices comentados sobre la cultura popular. Tampoco son imprescindibles, claro.

Ahora bien, aparte de los ya habituales métodos de crítica, es verdad que la CF dispone de algunas herramientas que vale la pena tomar en consideración desde su propio horizonte de expectativas y sus connotaciones.

Una de las primeras actitudes que hay que tomar con la CF es la de entender que la descripción de una sociedad diferente o de la estructura de una nave espacial o del viaje a través de una tierra alienígena puede ser tan poética como la descripción de la Galería de la Academia de Venecia.

Es muy común que el lector habitual de literatura no sienta especial afinidad por la ciencia o por el progreso tecnológico. Tampoco es extraño que defienda cierto tipo de denuncia social explícita, no tan obvia en el género. Son horizontes de expectativas comunes que cuesta romper. A este tipo de lectores les costará no encontrar nada de esto en muchas obras de CF y se sorprenderán al contemplar otro tipo de poeticidad. Usaré de ejemplo una descripción tomada al azar, no especialmente lírica, de David Brin en *Tierra* (1990):

> Muchos astronautas coqueteaban con la última lanzadera tipo *Columbia*. Antes de subir a bordo palmeaban las siete estrellas pintadas en la escotilla de acceso. Y, aunque no se decía en voz alta, algunos pensaban claramente que fantasmas benévolos dirigían a la *Pléyades*, protegiendo todos sus vuelos.
>
> Tal vez tenían razón. La *Pléyades* había escapado de momento al desguace que había sido el destino de la *Discovery* y la *Endeavor*, o al embarazoso final que había sufrido la vieja *Atlantis*.

> Sin embargo, en privado, Teresa pensaba que era una lástima que la vieja nave no hubiera sido reemplazada hacía mucho tiempo, no por otro modelo tres, sino por algo nuevo, mejor. La *Pléyades* no era una auténtica nave espacial, después de todo. Solo un autobús. Un carguero.
>
> Y a pesar del romanticismo inherente a su profesión, Teresa sabía que ella misma era poco más que una conductora de autobuses. (29)

Estos párrafos no encierran ni comparaciones logradas ni juegos del lenguaje ni una fuerte complejidad psicológica. No obstante, no resultaría extraño que un lector habitual de CF sonriera al leerlos. La referencia a los fantasmas implica un choque mayor que lo que parece, en cuanto a que ni por asomo se espera que ni los personajes ni los lectores piensen que hay fantasmas protegiendo a la *Pléyades*. Tratándose de CF es una metáfora melancólica, retorcida, que añade cierto romanticismo gótico a una atmósfera que no cree en absoluto en lo sobrenatural.

Los nombres de las naves, desde cierta topicidad, remiten a la exploración espacial. Si pensamos que las naves en sí están apartadas del servicio o incluso destruidas, se añade cierta melancolía al propio mensaje, en cuanto a lo vetusto de la aventura cósmica, tan fascinante tiempo atrás.

Por último, para nosotros... Lo sentimos, Teresa... Pero saber que se puede ser “sólo una mera conductora de autobuses” en el espacio quizás no sea romántico para ti, pero lo es mucho para nosotros. La cotidianeidad de la Tierra vivida viajando entre planetas enamora a cualquier soñador que mire el cielo por la noche.

No se trata de un gran texto, ni siquiera de una de las cien mejores novelas del género, pero da cuenta de la manera en que un lector de CF mira ciertas sucesiones de palabras con forma de oraciones.

Una vez que hemos centrado la manera de mirar, avancemos con algunos elementos que son característicos del género y cuyo análisis puede servir para entenderlo mejor y disfrutarlo más plenamente.

Los más relevantes son, a mi juicio:

1) Nóvum

2) Neologismos

3) Lo maravilloso (lo sublime)

4) Tiempos prospectivos

5) Espacios prospectivos
6) Personajes prospectivos

El nóvum

Quizás éste sea el recurso más importante de la CF. El concepto fue propuesto por Darko Suvin en 1979, a partir de las teorías del formalismo ruso.[21]

El nóvum es un acontecimiento que aparece en un texto de CF y que marca un cambio plausible respecto al campo referencial externo (CRE).[22] Este acontecimiento influye en la estética del texto, impulsa las posibles reflexiones socioculturales e incluso puede mover el argumento.

Los encontramos de muy diversos tipos, tantos como elementos desarrolla la CF: un viaje en el tiempo, la creación de un tipo de robot, un avance tecnológico, la llegada de un extraterrestre, la visita a un planeta lejano, un suceso histórico que no se produjo como en nuestra línea temporal... Lo importante es que siempre choquemos con un cambio material: "El nóvum representa una intersección crítica entre la realidad natural y la realidad social. Revela y pone en relieve (es decir, re-descubre) una base racional compartida para una existencia ética y física" (Csicsery-Ronay Jr., 2008: 57).[23]

El fuerte poder simbólico de todo nóvum se fundamenta en las interrogantes culturales que lleva implícitas. Por ejemplo, un telépata va perdiendo poco a poco sus poderes, como en el caso de *Muero por dentro*, de Robert Silverberg. La telepatía es aquí el nóvum e implica el cambio en los sistemas de relación con los demás, puesto que el individuo puede leer los pensamientos y las acciones, y reaccionar conforme a ello. Descubrimos que la identidad del individuo queda saturada por la de los demás, pero no sólo eso. Además, las relaciones son muy difíciles, puesto que no es capaz de hacerse una composición autónoma de lugar, sino que depende terriblemente de la miríada de sensaciones y pensamientos cambiantes que tiene a su alrededor. Por último, el hecho de perder la telepatía lo conduce a una enorme inseguridad y a un miedo terrible, puesto que pierde su propia identidad, construida a partir de la inclusión de los Otros en sí mismo. De ahí el poético título de la novela: *Muero por dentro* (*Dying inside*, en el

original).

El nóvum nos empuja a reflexionar sobre nuestras relaciones con los Otros y sobre nuestra dependencia de ellos. Cada uno de los nudos narrativos que se producen a lo largo de la trama, así como las relaciones que se establecen, pasan por la simbolización del nóvum y tienen implicaciones respecto a nuestras opiniones acerca del mundo real. Pero, recordemos, el nóvum siempre invita a estas reflexiones con el futuro como objetivo, no como mero análisis del pasado: "En el nóvum, el pasado es significativo por su papel en la construcción del futuro de un deseo del corazón" (Csicsery-Ronay Jr., 2008: 48).[24]

Por consiguiente, una buena manera de acercarse a la CF es mediante la reflexión sobre las implicaciones del nóvum establecido. A continuación expongo unos cuantos, de novelas representativas.

1) Nóvum ucrónico: los nazis y los japoneses ganaron la Segunda Guerra Mundial, como en *El hombre en el castillo* (1962), de Philip K. Dick.

Dick desarrolla un argumento terrible, al plantear que, para el hombre blanco que no se mete en problemas, la situación apenas cambia. Es decir, observamos la cotidianeidad con que los estadounidenses se toman la dictadura, lo que nos lleva a preocuparnos por nuestra propia manera de aceptar nuestra sociedad poco igualitaria. Además replantea lecturas que se hacen de la Segunda Guerra Mundial. Aquí el nóvum tiene su centro en el pasado, pero lo que interesa es el desarrollo futuro.

2) Nóvum político-económico-ecologista: se consigue la colonización y terraformación de Marte bajo la presión de grandes multinacionales, como en *Marte Rojo* (1992), *Marte Verde* (1993) y *Marte Azul* (1996), de Kim Stanley Robinson.

Robinson construye una épica saga tecnológica, de difícil lectura, pero que plantea numerosas interrogantes. Por ejemplo, los ecologistas se niegan a la terraformación de Marte por no aceptar la destrucción de su autenticidad. De un planeta muerto. ¿Tiene sentido? ¿Por qué sí y por qué no?

3) Nóvum existencial: unos extraterrestres pasan fugazmente por la Tierra y dejan una serie de objetos que somos incapaces de desentrañar, pero que rompen nuestra sensación de especie privilegiada del Universo, como en

Pícnic junto al camino, de los hermanos Strugatsky.

4) Nóvum económico: no existen Estados en la tierra, sino corporaciones que crean sus propias normas según los cambios en el mercado, como en *Leyes de mercado* (2004), de Richard Morgan.

En un momento dado, los ejecutivos deciden que las promociones internas se realicen por duelos mortales en coche. No hay ética alguna en ninguna decisión, como las propias grandes empresas de nuestra realidad parecen mantener cuando defienden sus intereses ante la ciudadanía y los derechos humanos.

5) Nóvum psicológico: el Estado crea una droga capaz de expandir la consciencia a elevadísimos niveles y se aplica a presos políticos, como en *Campo de concentración* (2011), de Thomas S. Disch.

La alteración de la consciencia redefine la ética y la identidad, por lo que se pone en duda la inexorabilidad de nuestros propios valores.

6) Nóvum temporal: un científico del futuro se comunica mediante el envío de taquiones con otro científico de nuestro tiempo para prevenirle de una catástrofe, como en *Cronopaisaje* (1980), de Gregory Benford.

El nóvum implica la determinación de los acontecimientos y las posibilidades de la ciencia. También sugiere la idea de que el pensamiento científico y la empatía correspondiente entre científicos deberían trascender el tiempo y las circunstancias.

7) Nóvum utópico: un satélite natural de un planeta extremadamente capitalista alcanza durante generaciones una sociedad completamente anarquista, como en *Los desposeídos* (1974), de Ursula K. Le Guin.

El nóvum conlleva un desarrollo detallado de lo que significaría realmente vivir en sociedades tan extremas como las que las teorías políticas postulan, con las consiguientes reflexiones acerca de la justicia, la felicidad, las relaciones humanas y la identidad. Como explica Csicsery Ronay Jr., “El nóvum es un intermediario, un momento dialéctico que incorpora una energía renovada, con cada aparición en la historia” (2008: 48).[25] Evidentemente, la calidad del nóvum no implica inmediatamente la calidad de un texto literario. Como dice Eduardo Vaquerizo, uno de los mejores escritores españoles de CF, “las novelas no se escriben con ideas, sino con palabras”. De hecho, me reconozco poco simpatizante de la citada

Cronopaisaje. Aunque la explicación del propio nóvum es muy científica e interesante, como literatura, considero que deja mucho que desear.

Como ocurre con el guion de una película, un buen nóvum es importante para una buena novela, pero no la hace buena por sí misma. Eso implica que puede haber un nóvum muy interesante que lleve a muchas reflexiones, pero que la novela no esté especialmente lograda. A mí me ocurre algo parecido con *La estación de la calle Perdido* (2000), de China Miéville. Un lenguaje muy poético explota algunos *nova* interesantísimos: la relación romántica y sexual entre una desagradable extraterrestre y un humano, la multiculturalidad alienígena de una ciudad y la consideración del Diablo como un ser extraplanar alcanzan momentos muy sugerentes. Sin embargo, el argumento de la novela es prácticamente una caza de monstruos. Yo, en particular, suelo disfrutar más charlando o escribiendo sobre esta novela que leyéndola.

Ideas básicas
El nóvum es un acontecimiento que aparece en un texto de CF y que marca un cambio plausible respecto al campo referencial externo.
El fuerte poder simbólico de todo nóvum se fundamenta en las interrogantes culturales que lleva implícitas.
Una buena manera de acercarse a una obra de CF es mediante la reflexión sobre las implicaciones del nóvum propuesto.

Por consiguiente, para analizar correctamente una obra de CF, podríamo plantearnos algunas cuestiones:

1) ¿Cuál es el nóvum del texto que estamos leyendo? ¿Hay más de uno?
2) ¿Cambia alguna imagen que tuviéramos de la realidad?
3) ¿Qué repercusiones de todo tipo tiene en la sociedad donde aparece? ¿La transforma? ¿En qué medida?

El neologismo

Tradicionalmente, no se le ha dado al neologismo la importancia estética y cultural que tiene en la CF.[26] Sin embargo, un neologismo de por sí designa un cambio en la sociedad, un cambio que necesita ser nombrado. Es decir, el neologismo explicita ese cambio. Lo más económico es que el cambio se produzca por un nuevo concepto que denotar. Sin embargo, puede funcionar también como cierta pátina de exotismo o de importancia a algo ya existente.

> Seguramente el ejemplo más famoso por su uso de neologismos sea *La naranja mecánica*, tanto en cuanto a la novela de Anthony Burgess como en la película de Stanley Kubrick.

Es importante señalar, por consiguiente, que el neologismo no sólo funciona como una propuesta de significado denotativo, sino también como una propuesta de significado connotativo. Un neologismo implica una transformación cultural. Esto se acentúa en la CF. En la CF, la entrada del neologismo es la entrada de algo que podría llegar en un futuro o que, incluso, está realmente por llegar. Esto implica que podemos mirar cómo nosotros mismos seremos transformados respecto a la sociedad que introduce ese neologismo. Según la fuerza del término introducido y su contextualización, las connotaciones pueden ser más o menos intensas, más o menos complejas, pero siempre implican una fusión entre lo poético y lo cultural: “Puesto que el futuro aún no puede existir, sabemos que el neologismo es un recurso evocativo, poético y dinámico, lo cual sugiere que cualquier futuro imaginable es siempre una construcción poética” (Csicsery Ronay Jr., 2008: 13).[27]

Esta connotación poética se debe sin duda a las implicaciones de todo tipo, inabarcables, que muchos de los neologismos de la CF crean. Un ejemplo paradigmático es *Dune* (1965), de Frank Herbert. Sus docenas y docenas de neologismos introducen instrumentos musicales, disciplinas mentales, órdenes religiosas, armas, conceptos políticos... que en sí no

implican sólo una denotación respecto a algo que no existe en nuestra realidad, sino que muestran un tipo de sociedad altamente nominalista, muy espiritual, que singulariza cada término con una mirada idealista, poética, histórica.

Por ejemplo, el término “carga de agua” remite a una importante obligación de la raza de los fremen, que viven en el desierto. El término no hace referencia sólo a una vinculación entre personas ni es una simple metáfora por lo que cuesta encontrar el agua y lo que significa para ellos. Además nos invita a pensar en una larga cadena de obligaciones relacionadas con la historia del pueblo y el agua que han llevado finalmente a la creación del neologismo.

De un modo más complejo, en la misma novela, el término *ghola* designa a un clon nacido de un muerto, que conlleva un tipo de respeto a la memoria del desaparecido, pero al mismo tiempo cierto desprecio funcional según sus implicaciones prácticas en la sociedad. La idea de que el *ghola* al mismo tiempo merece respeto y se le desprecia, siendo en sí una persona con pensamientos, sentimientos..., pero siempre un remedo de un personaje importante del pasado, no tiene parangón en nuestra realidad. Pero sería posible. Y nos invita a reflexionar acerca de nuestras relaciones tanto con las figuras del pasado, que estudiamos en los libros desde perspectivas reduccionistas, como en nuestra opinión acerca de los hijos o de nuestros padres y abuelos, así como del concepto de servidumbre. Las posibilidades de desarrollo cultural son ilimitadas.

El teórico y escritor Brian Aldiss parece entender perfectamente esta naturaleza compleja del neologismo en el género e invita a la reflexión mediante una apuesta ficcional. En su libro de relatos *El momento del eclipse* (1970) introduce entradas de un diccionario extraterrestre-inglés. A través de ellas podemos entender el funcionamiento de la metáfora: dos objetos se relacionan entre sí a partir de sólo uno o varios de sus semas y, por consiguiente, los demás semas de cada término de la comparación ven alteradas sus connotaciones. Transcribo aquí algunas de las entradas:

BI: Gallo mítico del norte; un ensueño que dura más de veinte años (terrestres).

BI SAN: Un ensueño que dura más de veinte años y de carácter religioso.

BI TOSI: Un ensueño que dura más de veinte años sobre temas cosmológicos.

BI TVAS: Un ensueño que dura más de veinte años sobre temas geológicos.

BIT SAN: Un ensueño que dura más de veinte años y de carácter blasfemo.

BIUI TOSI: Un ensueño que dura más de ciento cuarenta y dos años sobre temas cosmológicos; la resonancia del aire en una caverna; cabellera larga y oscura. [...]

GE NU: La congoja de una madre cuando sabe que su hijo nacerá muerto.

GE NUP DIMU: La congoja de un niño en el vientre materno cuando sabe que nacerá muerto.

GEE KUTCH: Empatía solar. [...]

SHEM: Un ligero resfriado que afecta a una sola de las fosas nasales; los pensamientos que a uno se le ocurren cuando le estrecha la mano a un político. [...]

STA SODON: Los peores sentimientos que ni siquiera llevan al suicidio.

STA STLAP: Los peores sentimientos que ni siquiera llevan a la risa.

STAIN TOK I: Saber que uno vive irremediablemente un papel. [...]

YON TORN: Un tigre de papel; dos niños con un juguete.

YON U SAN: La vacilación de un muchacho que va a besar por primera vez a su primera chica. [...]

YUP PA: Un libro en el que todo es comprensible excepto los propósitos del autor; un paseo vespertino en trineo.

YUPPA GA: Dolor de estómago que se disfraza de tensión ocular; un libro en el que nada es comprensible excepto los propósitos del autor. (119-126)

La novela *Dudo Errante*, de Russell Hoban, está escrita casi enteramente con neologismos, al diseñar el autor un lenguaje completo como evolución del inglés tras un apocalipsis.

Sin ser estrictamente neologismos a nivel argumental (no son préstamos de otra lengua, sino traducciones de términos ajenos), sí lo son a nivel cultural, en cuanto género. La propuesta de Aldiss implica asumir que estas palabras podrían formar parte de nuestro idioma y, de hecho, muchas de ellas expresan realidades que existen en nuestra propia sociedad. Evidentemente, el uso de *Ge Nup Dimu* carece de sentido en nuestra realidad. No obstante, las preciosas relaciones connotativas de *Yon Torn*, el sentimiento muy real referido por *Yon U San* y la ironía al combinar las dos acepciones de *Shem* revelan muchas ideas. Ante todo, nos indican qué tipo de sociedad puede ser aquella que posee tales términos con sus correspondientes acepciones. Además, nos invita a reflexionar sobre qué tipo de sociedad somos al no disponer de términos como *Shem*, al no

conceder tanta importancia a ese momento como para dedicarle su propia palabra. Evidentemente, estamos también invitados a considerar cómo se transformaría si introdujéramos estas propuestas. Por último, puede hacernos reflexionar acerca de cada uno de los elementos que forman las acepciones.

Ideas básicas
El neologismo no sólo funciona como una propuesta de significado denotativo, sino también como una propuesta de significado connotativo. Un neologismo implica una transformación cultural. Esto se acentúa en la CF. El estudio de los neologismos en una obra de CF no sólo ayuda a entender mejor la sociedad alternativa que presenta la historia, sino que aporta información acerca de elementos estéticos (símbolos, figuras retóricas, imágenes...) que afectan el resto de las instancias narrativas.

Es interesante analizar los neologismos de un texto desde las siguientes preguntas:

1) ¿Qué neologismos encontramos en el texto?
2) ¿Qué dimensiones de la cultura resultan afectadas por estos neologismos?
3) ¿Qué nueva imagen de nuestra sociedad introducen?

Lo maravilloso o lo sublime

Lo maravilloso. Lo sublime. Se trata de dos términos que de un modo u otro se encuentran presentes en la mayor parte de la CF literaria. No obstante, un ejemplo de lo desconcertante de estas categorías estéticas lo encontramos en el cine: muchas personas poco receptivas hacia el género basan a menudo sus críticas en los excesivos efectos especiales de las películas. Las críticas pueden ser más o menos justas cuando los efectos especiales son más importantes que los demás elementos de la película. O no.

Paremos un momento en esta idea.

"De la película".

Parece ser que, para algunas personas, en una novela no sobra una espléndida descripción que aproveche toda la belleza de las palabras, aunque narrativamente diga poco o presente escasa profundidad. En cambio, en una película, ¿por qué se ataca una espléndida descripción que aproveche toda la belleza de las imágenes? ¿Por qué ciertos puristas consideran que la palabra posee suficiencia estética y la imagen no?

Alegar que la palabra mueve la capacidad de fabular, pero no la imagen, implica no saber nada de los procesos connotativos ni del arte ni de la percepción. Como dice Nelson Goodman, existen tres maneras de hacer mundos: el arte, la percepción y la ciencia (1978: 179). Cuando observamos una imagen hermosa, especialmente si es estética, estamos construyendo un mundo, un mundo siempre complicado, sugerente, con multitud de relaciones con otros muchos mundos.

¿A qué viene todo esto? A un elemento de la CF que muchos teóricos, críticos y aficionados reconocen ya como uno de los factores que más les influyeron para amar el género, si no el que más: el sentido de la maravilla.

Tras entrar muy jóvenes en el género, muchos hemos ido siendo cada vez más exigentes con este recurso, perdiendo mucha de la fascinación inicial y acercándonos más a lo prospectivo[28] según nos hacíamos adultos; a lo psicológico, lo social, lo político. No obstante, a menudo echamos increíblemente de menos esa magia que nos atrapaba y nos obligaba a leer o a ver la película con la boca abierta.

Este sentido de la maravilla es especialmente característico de la *space*

opera,[29] pero puede aparecer en cualquier subgénero de la CF y, desde luego, en cualquier lenguaje estético.

En cómic, disponemos de relatos tan espectaculares como *La casta de los metabarones* (1998-2003), de Jodorowski y Giménez, o todas las historias cósmicas de Marvel, como *El juicio de Galactus* (1989), de John Byrne; *La saga de Fénix Oscura* (1980), de Chris Claremont y John Byrne; o *El Guantelete del Infinito* (1991), de Jim Starlin, entre cientos de ejemplos más.

Quizás las películas más paradigmáticas por su sentido de la maravilla sean *2001, una odisea espacial*, de Stanley Kubrick, y la saga de *Star Wars*, de George Lucas. Entre las más recientes, destaca sin duda la polémica *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan.

Entre las series de TV, disponemos de *Star Trek* (1966-1969) y *Stargate: Universe* (2009-2011), como valores seguros en esta línea.

En literatura, de nuevo la saga de *La Cultura* (1987-2012), de Iain Banks, brilla especialmente.

La mayoría de estos ejemplos son conocidos y bastante obvios. Sin embargo, para que aparezca el sentido de la maravilla, ¿debemos irnos obligatoriamente a viajar entre las estrellas? ¿Deben los elementos a considerar disponer de magnitudes colosales? ¿O puede darse también en lo pequeño, en lo cotidiano? Bien... En principio, en lo cotidiano, no, en cuanto a que en el momento de aparecer el sentido de la maravilla deja de ser cotidiano lo que leemos. Pero... ¿Y en lo que no es interestelar?

La película *Indiana Jones y la calavera de cristal* (2008), de Steven Spielberg, pretende ser un homenaje a la literatura, el cómic, el cine y la televisión *pulp* de la época en que se desarrolla la trama, con sus exageraciones, sus inconsistencias, sus platillos volantes y sus malvados rusos con poderes extrasensoriales.

No parece desaventurado defender que existe sentido de la maravilla en proporciones aparentemente más modestas, como en el hecho de que dos científicos se comuniquen a través de años de distancia mediante taquiones

que viajan en el tiempo, como en *Cronopaisaje*; la imagen del capitán Nemo tocando el órgano frente a una gran escotilla de su Nautilus, en *20,000 leguas de viaje submarino* (1869), de Jules Verne; una gasolinera con un viejo que descansa en medio de Marte, como en *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury; o una simple oración como la primera de *Neuromante* (1984), de William Gibson: "El cielo sobre el puerto tenía el color de una pantalla de televisor sintonizado en un canal muerto".

Es complicado delimitar bien lo maravilloso en la CF, al tratarse más de un efecto que de una categoría textual. No obstante, intentaremos profundizar un poco.[30] Por lo pronto, el hecho de que se trate de un efecto no implica que no deban rastrearse en el texto aquellas condiciones que invitarán a que el lector lo desarrolle. En este sentido, como es lógico, que un lector no se emocione ante una nave que flota desde hace décadas junto a un agujero negro no debería implicar que no estuviera ahí la invitación al sentido de lo maravilloso, como una metáfora brillante de Quevedo no emociona siempre a todos sus lectores. Y, como una metáfora, planteamos algunos rasgos que suele mantener textualmente.

El análisis más interesante que existe sobre el tema se lo debemos, en mi opinión, a Cornel Robu (2004), quien lo relaciona con lo sublime y lo somete a una cuestión de proporciones respecto a un punto fijo. Es decir, como cualquier medida, su amplitud dependerá del punto de referencia. Robu establece las proporciones del cuerpo humano como primer punto de partida, pero se extrapola enseguida precisamente a la cotidianeidad, como ya he apuntado.

En este sentido, por ejemplo, para un habitante de un pueblo tribal en el siglo II antes de Cristo, visitar mi barrio de La Guindalera, en Madrid, despertaría sin duda su sentido de lo maravilloso. Desde luego, para mí, especialmente con el calor que hace hoy, pasear junto a los bloques de cemento entre los que he vivido cuarenta y cuatro años de mi vida me puede despertar muchas sensaciones (en caso de que me parara a mirarlos), pero ninguna sería de maravilla. Así, nos encontramos con que el efecto de lo maravilloso tiene mucho que ver con el efecto de desautomatización.[31] ¿Significa eso que si viviera en el interior de la catedral de Colonia no podría volver a sentir su maravilla a menos que me mudara un par de años y volviera luego a mirarla? Parece que no funciona así. Incluso yo mismo

puedo pararme a mirar por la ventana, pensar en lo que han supuesto el progreso y la alienación de la humanidad y ver estos bloques de cemento de mi barrio como si los viera por primera vez.

Es decir, si bien la reiteración de una vivencia fomenta su automatización, yo puedo separarme de la misma mediante un ejercicio mental. Ahora bien, entonces podríamos concluir que todo es maravilloso. De acuerdo... Eso defienden tantas culturas vitalistas respecto a la existencia. Todo es susceptible de ser contemplado desde la maravilla.

No obstante, esta salida no nos vale. Tendremos que establecer un sistema de referencia respecto al cual considerar si se está invocando el efecto maravilloso o no. Como podemos ver, de base ya dependerá en gran medida de los presupuestos culturales, del horizonte de expectativas.[32] Algunas obras (como las mencionadas) tienen cierto carácter universal: nos pongamos como nos pongamos, ningún ser humano tiene automatizada la vida junto a un agujero negro.

En otros casos, es necesario conocer el código. Por ejemplo, a mí cuando me lo contaron por primera vez, lo de transmitir información con taquiones no me sonaba demasiado espectacular. Una vez que me enteré de lo que implicaba, me maravilló un poco más.

Sin embargo, encontramos ciertas personas que no gozan de ninguna cotidianeidad en naves interestelares y, sin embargo, no se sienten maravillados por la figura del capitán Picard bebiendo *earl grey* mientras observa las estrellas desde su despacho en el Enterprise. Sencillamente, el Cosmos no les llama la atención porque en sus códigos epistemológicos no les supone ninguna experiencia tan interesante como la que le ofrece un tipo que recuerda su pasado mientras saborea una magdalena. Es legítimo.

Así que la relatividad de lo maravilloso es compleja porque depende de paradigmas socioculturales e incluso personales.

¿Y cómo enfrentar entonces el problema desde el punto de vista académico?

La mejor solución parece partir de cierta cotidianeidad del occidental medio (entelequia ya de por sí sospechosa, pero esperemos que funcional) con cierto interés por aquello que trasciende la cotidianeidad humana, en este caso, desde lo movido por un determinado nóvum. Y cuanta mayor

distancia haya entre la cotidianeidad y el elemento estético, mayor debería ser el efecto maravilloso. Es decir, de partida, terraformar Marte impresiona. Mucho. Encerrar el Sol dentro de una cúpula (como en *Mundos en el abismo* [1988], de Juan Miguel Aguilera y Javier Redal) impresiona mucho más.[33]

No obstante, el efecto maravilloso no importa sólo en cuanto a la propia acción en sí, sino que forma parte de un complejo entramado estético, como ya expliqué respecto a los espacios prospectivos en la sección correspondiente.

> Resulta enormemente complicado trasladar las teorías occidentales sobre CF a culturas que no tienen tan diferenciados los conceptos de "materia" y "espiritualidad", como la japonesa. Es uno de los motivos por los que a los profanos les resultan tan extrañas obras como las películas *Ghost in the Shell* (1995), de Mamoru Oshii, y *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo, o la serie *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), de Hideaki Anno.

Planteemos dos ejemplos:

Pensemos en naves de *La Cultura*: una nave inteligente del tamaño de un planeta combate contra otra nave inteligente del tamaño de un planeta. El combate tiene lugar dentro de la bodega de otra nave.

Wow.

Otro ejemplo: en un pasaje de *Pensad en Flebas*, de Iain Banks, tenemos barcos del tamaño de continentes. En un momento dado, dos de ellos chocan y empiezan a hundirse. Sin embargo, los personajes no notan nada, puesto que la onda expansiva tarda días en llegar hasta donde se encuentran. Quizás, incluso, no corran peligro hasta dentro de un mes. Las naves parecen mucho más impresionantes que los barcos; sin embargo, pongamos que en el primer caso se lo cuenta un general a otro en su despacho, con un vaso de *scotch* en la mano y lamentando el informe que deberá escribir sobre el asunto. Por el contrario, el otro acontecimiento está contado en primera persona por uno de los personajes que no sabe cómo huir del barco que se hundirá en un mes. Incluso podríamos defender que un ejemplo no

resulta más maravilloso que el otro, pero sí observamos que la manera en que nos maravillamos puede ser muy diferente.

Por tanto, el análisis del sentido de la maravilla debe tener en consideración todos los elementos estéticos que interaccionan con él, así como los códigos externos del lector potencial.

Toda esta reflexión sólo trata la delimitación y percepción inmediata de lo maravilloso, pero no su valor como recurso. Quizás su valor sea obvio, pero no está de más resaltarlo.

Lo maravilloso tiene seguramente mucho que ver con lo siniestro y con lo sublime y, por consiguiente, con el inconsciente y con la apreciación de aquellas facetas de la realidad que permanecen habitualmente ocultas para todo ser humano. En general, siempre aparece un sentimiento de indefensión o de pequeñez ante acontecimientos de grandes dimensiones físicas, sean espaciales, temporales o culturales.

Merece la pena recordar en este sentido la reflexión que Eugenio Trías realiza sobre lo sublime: "La categoría de lo sublime es provocada por un *exceso* o *desmesura* de naturaleza humana, no natural" (1988: 128), y el proceso que, según él, lleva de lo siniestro a lo bello en cinco pasos:

1. Percibimos algo grandioso que nos resulta informe e ilimitado respecto a nuestro horizonte de expectativas.
2. Ante esta percepción, se suspende nuestro ánimo en una mezcla de angustia y temor, como reacción a nuestra capacidad de asumir el acontecimiento.
3. Por ello, nos hacemos conscientes de nuestra insignificancia.
4. La razón actúa para intentar encajar el acontecimiento en nuestros códigos y en nuestro horizonte de expectativas, proceso que nos produce placer.
5. Alcanzamos la mediación entre nuestro espíritu (nuestros códigos, nuestro horizonte de expectativas, nuestras experiencias) y la naturaleza (lo contemplado, ajeno a nosotros). Con ello, el infinito se vuelve finito.

Precisamente lo más interesante es el proceso de mediación ejercido por la razón, en el cual juegan un papel esencial los semas de las palabras y, con ellos, todos los juegos lingüísticos implicados (sintácticos, morfológicos,

fonéticos...).[34] En este proceso, encontramos sin duda elementos reconocibles (barco, nave espacial, planeta, continente, hundimiento, batalla...) que, por un momento, adquieren dimensiones irreconocibles. El proceso de comprensión implica conexiones intelectuales entre categorías semánticas, más o menos conscientes, que reconfiguran nuestra relación con la realidad.

Este proceso tiene mucho que ver con el de distanciamiento que ya analizamos respecto al nóvum y puede ser valorado de un modo parecido.

Por lo general, el sentido de la maravilla no suele vincularse directamente con cuestiones prospectivas, de crítica socio-cultural, pero esconden siempre una idea de la realidad y del puesto del ser humano ante ella, por simple u obviamente que dicha idea se manifieste.

No obstante, en muchas obras cabe el análisis prospectivo según las implicaciones del acontecimiento. Por ejemplo, en *La carretera,*[35] de Cormac McCarthy, una novela con numerosos elementos religiosos, se nos cuenta que todo el planeta ardió de repente, provocando un apocalipsis. Aquí lo maravilloso o lo sublime[36] pueden ponerse en relación con castigos divinos, con símbolos de expurgación o incluso con miedos ancestrales.

Como resumen, podemos afirmar que queda mucho por investigar acerca del sentido de la maravilla en la CF. Sin embargo, ya podemos apuntar a una probable relación con lo sublime y con construcciones imaginarias culturales y antropológicas. Su análisis resultará imprescindible al acercarse a ciertas obras y servirá para entender el éxito de muchas de ellas sin caer en reduccionismos acerca del *marketing* o la necesidad de evasión.

Recomendaciones para despertar el sentido de la maravilla	
Stanislaw Lem	*Ciberiada* (relatos) (dos ingenieros crean robots cada vez más grandes y complejos con influencia en grandes civilizaciones espaciales).
Christopher Nolan	*Interstellar* (película) (viaje a un agujero negro para entender el papel del amor en el Universo).
Iain Banks	*El jugador* (novela) (dos jugadores simulan en una partida el progreso de las civilizaciones y el sentido del Universo).
Frederick Pohl	*Pórtico* (novela) (visitas caóticas por miles de planetas a través de estaciones espaciales de una civilización extinguida. Wow).
Kim Stanley Robinson	*Trilogía de Marte* (tres novelas) (terraformación de Marte).
Arthur C. Clarke	*2001, una odisea espacial* (novela) (la consciencia del lugar de la Humanidad en el Cosmos).
Stanley Kubrick	*2001, una odisea espacial* (película) (la vinculación del ser humano con el Universo).

Ideas básicas
El sentido de la maravilla es quizás el recurso más conocido de la CF.
El estudio del sentido de la maravilla tiene mucho que ver con todas las teorías sobre lo sublime desarrolladas por la filosofía y la psicología.
Se busca despertar el sentido de la maravilla mediante elementos narrativos de proporciones enormemente alejadas de las que percibimos cotidianamente en nuestro mundo. Por ello, las causas de aparición de dicho efecto pueden ser enormemente relativas.
Las desproporciones más habituales son las espaciales (como el viaje interestelar o las construcciones ciclópeas), pero también pueden ser temporales (la comunicación entre seres a través de miles de años de distancia) o incluso culturales (la comprensión del sentido de la existencia).

Para profundizar en lo maravilloso de una obra de CF, pueden plantearse las siguientes preguntas:

1) ¿Qué dimensiones espaciales, temporales y culturales provocan el efecto maravilloso?
2) ¿Se apoya el efecto de lo maravilloso en figuras retóricas de las cuales extraer cruces semánticos?
3) ¿Cómo relacionamos los elementos culturales implicados con nuestra posición en el Universo?
4) ¿De qué manera intelectualizamos el efecto desbordante de lo maravilloso para introducirlo en nuestro horizonte de expectativas?

Los espacios y los objetos prospectivos

Una de las primeras enseñanzas que adquiere un estudiante de dramaturgia es que todo en el espacio de un escenario teatral es significativo. Tú no puedes dejar descuidadamente un paraguas en el proscenio sin que el público comience a preguntarse qué significa, cuándo se usará, qué consecuencias tendrá su uso.

Lo siguiente que se aprende es que el significado que ese paraguas adquiere en el escenario no es autónomo de su propia realidad como paraguas; es decir, si un personaje lo usa para clavárselo a otro en el pecho no se convierte automáticamente en un puñal, sino que continúa siendo el objeto cotidiano que era; es decir, el hecho de ser asesinado con algo que normalmente usamos para protegernos de la lluvia no puede sino conllevar una connotación ridícula, cómica o incluso tristemente trágica, según los otros elementos con los que vaya relacionado durante el resto de la obra.

Así, podemos contemplar que existen varios códigos en todo texto estético. Tenemos siempre, en primer lugar, aquellos que el objeto mantiene en su cotidianeidad del campo de referencia externo (nuestro mundo).

En segundo lugar, encontramos el código en que el argumento le incluye; en este caso, arma homicida.

En tercer lugar, asumimos los diferentes códigos otorgados por otros elementos: puede ser el paraguas de un juez, de un niño, de un actor de Hollywood... No se trata del mismo paraguas.

En cuarto lugar, trabajamos sobre el código que se crea por la red de elementos complejos en que se inserta, cada uno con sus propias pertenencias a otros códigos.

En quinto lugar, recordamos los códigos creados por la tradición literaria: no es lo mismo que el paraguas lo saque un detective privado en una novela policiaca cuando ve a su chica muerta bajo la lluvia que el paraguas basado en un campo de fuerza que saca un héroe del espacio para refugiarse de la lluvia radiactiva en otro planeta.

En sexto lugar, contamos con el código creado por nuestro conocimiento previo de dicha obra y su papel en la historia de la literatura. Una obra recién publicada por un autor novel no comparte los mismos códigos

culturales que un nuevo montaje de *Ricardo III* (en el caso de que al director, posmoderno, le diera por que alguno de los personajes usara paraguas).

En séptimo lugar, influye el código creado por las implicaciones socio-culturales en nuestro campo referencial externo (incluyo lo político, lo económico y lo religioso, que en sí ya crean complicados campos semánticos).

Por todo esto, el paraguas de Gene Kelly en *Singin' in the Rain* (1952) jamás podrá ser un simple paraguas.

> En *Cita con Rama* (1972), de Arthur C. Clarke, unos astronautas deben explorar en un escaso margen de tiempo una nave espacial abandonada que pasa cerca de la Tierra. La única manera de entender algo de la civilización que la creó es analizar casi por intuición sus jardines, sus edificios y sus objetos.

Quien haya estudiado teoría de la literatura, sabe que ésta no es sólo la base del teatro, sino en sí de la metodología estructuralista, por la cual todo elemento adquiere su significado estético de la relación con los demás elementos y viceversa.

Es importante recordar que en la CF este cruce de códigos comienza con el nóvum. Por ello, los espacios en la CF jamás son inocentes.

El mejor ejemplo es la ciudad, como concepto y como desarrollo estético. En ninguna obra de CF, por escapista y poco comprometida que sea, encontramos una ciudad que no implique cierta crítica socio-cultural. Todas ellas son prospectivas, en cuanto que seleccionan y explotan símbolos de nuestras propias ciudades, de los miedos que albergamos en tales símbolos, y de nuestras esperanzas.

Ya sólo en el espacio de la ciudad la CF ha presentado numerosas propuestas, con sus edificios simbólicos, sus ciudades cubiertas por cúpulas, sus ciudades virtuales, sus ciudades abandonadas, sus ciudades superpobladas, sus ciudades gigantescas con asombrosos adelantos tecnológicos... Todas ellas nos hablan del miedo o de la fascinación por la tecnología o de la alienación del ser humano o del control de las empresas o

de la contaminación o del fin de la historia o de la solidaridad dentro de la civilización. Estudiar el tipo de ciudad prospectiva en una historia de CF implica la incorporación de un código social y antropológico que redefine cualquiera de los elementos que vivan en ella, que entren en ella o que pretendan salir.

Del mismo modo, el espacio siempre influye en todos los otros códigos del relato, por lo que conviene estudiarlo con cuidado en cualquier acercamiento al género.

Los tipos de espacios en la CF no se limitan a fascinarnos con exotismo o a engatusarnos con escapismos fáciles. Llevan consigo visiones del ser humano y de su vinculación con el Universo. En este sentido, no es lo mismo plantear una historia en la Tierra, de la que no podemos escapar y que puede incluso ser invadida, que en otros planetas. En la mayor parte de la CF espacial la Tierra simboliza el hogar, con sus defectos y sus virtudes, por lo que también implica una extensión de nuestra propia identidad a partir de la memoria. Todas las historias sobre la vuelta a una Tierra extinta o decadente tienen mucho que ver con nuestra identidad actual y nuestra proyección hacia el futuro, como en la primera mitad de la película *Wall·E* (Andrew Stanton, 2008) o en la famosa escena final de *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

Por el contrario, las historias desarrolladas en planetas exóticos conllevan un sentimiento de alteridad y de conocimiento del Otro. Incluso en historias donde el personaje se ve a sí mismo en su hogar cuando se encuentra en otro mundo, un personaje que jamás haya visitado la Tierra, aportan una dialéctica paradójica en la que por identificación con dicho personaje nos podemos sentir al mismo tiempo en el hogar y fuera de él. Este “distanciamiento” mezclado con “identificación” es muy, muy común en la CF, pues como ya he afirmado constituye casi el principio regulador del nóvum.

Por otra parte, el poder simbólico del planeta exterior es muy diferente si se encuentra habitado por colonias humanas o por extraterrestres, en cuanto a una evidente identificación o a un tenso distanciamiento.

Estos escenarios casi siempre implican un modelo de utopía o de distopía. Se plantean por lo general como una evolución más o menos natural de los esquemas sociales contemporáneos al autor. Resultan especialmente

interesantes todos aquéllos que reflejan contactos con la sociedad terrestre, con el consecuente choque cultural entre la sociedad adelantada y la tradicional, como en la Trilogía de Marte de Kim Stanley Robinson o en *La luna es una cruel amante* (1966), de Robert A. Heinlein.

Quizás resulta demasiado obvio señalar las implicaciones históricas y antropológicas de los planetas pertenecientes a enormes imperios galácticos, como en *Fundación* (1951), de Isaac Asimov. No obstante, recordemos que tratándose de literatura ninguno de esos significados es fijo o universal, sino que dependen enormemente de su contexto estético. La vivencia que puede tener un espectador de una alianza galáctica de planetas en las novelas de la *Fundación* puede ser muy diferente de la *Star Wars* de George Lucas y, desde luego, enormemente extraña si consideramos las alianzas de la gran anarquía galáctica de *La Cultura*, de Iain Banks.

Un buen ejemplo de esta complejidad son las historias de terraformación, por las que un planeta hostil a la vida se convierte en un Edén para el ser humano mediante una intervención científica. Una terraformación siempre conlleva una posibilidad de renovación, un nuevo comienzo, una catarsis.

> Las naves de las novelas de *La Cultura* de Iain Banks son inteligencias artificiales altamente evolucionadas que a menudo disfrutan de transportar a seres vivos, cuando no deciden pasar a un nivel superior de consciencia.

Por ejemplo, la manera en que se terraforma Marte en la ya citada epopeya de Kim Stanley Robinson no sólo representa un canto a la ciencia, sino también una dialéctica política, social y ecologista de magnitudes inimaginables entre quiénes somos en la Tierra y quiénes seríamos en un Nuevo Mundo. Aparece, sin duda, el telón de fondo del mito del Nuevo Mundo americano desde el siglo XVI hasta el XX. Sin embargo, el enfoque del símbolo del planeta como nuevo nacimiento —algo que en ningún momento será completamente puro en *Marte Rojo*, *Marte Verde* y *Marte Azul*— queda reducido en *Star Trek 3: En busca de Spock* (1984) a las connotaciones del *locus amoenus*, y en *Terraformar la Tierra* (2003), de Jack Williamson, a una infinita melancolía. Las simbolizaciones espaciales

del motivo del planeta o de la ciudad prospectivos introducen unos significados tradicionales, inmediatos, que juegan inmediatamente con los nuevos significados. Recordemos el ejemplo del paraguas con el que empezaba este apartado.

Por otra parte, cuando aparece la civilización extraterrestre, la relación con el Otro y la tensión con mi Yo mediante identificaciones y alejamientos es inevitable. Quizás la historia más pura de influencia del espacio urbano alienígena tiene lugar en una historia que se desarrolla en nuestro propio planeta: *En las montañas de la locura* (1936), de H. P. Lovecraft, donde unos exploradores de la Antártida encuentran una ciudad imposible abandonada hace miles de años. La mera contemplación de la arquitectura de la ciudad, sin en principio influencia directa alguna de sus desaparecidos habitantes, ya conlleva una alteridad inasumible para el ser humano.

Evidentemente, esa alteridad no se juega del mismo modo si el ser humano visita una sociedad alienígena en la que no participa, como en todas las historias del “Primer contacto”, que si se vive con él en armonía, como en tantas *space operas* al estilo de *Star Trek*, *Star Wars* y *Babylon 5* (1994-1998) o en las ciudades cosmopolitas extremas como la de *La estación de la calle Perdido*, de China Miéville.

Cada uno de estos casos va a desarrollar esquemas muy diferentes. Las historias sobre el primer contacto con una raza extraterrestre, por ejemplo, van a centrar su temática por lo general en la extrapolación de algún problema humano hiperbolizado o corregido por la sociedad extraterrestre. También suele implicar el choque de un observador humano con una sociedad, la cual, por pacífica que pueda ser, le resulta hostil a dicho observador respecto a sus esquemas de pensamiento.

El motivo de la teleportación es uno de los más conocidos del género, aunque abunda más en TV que en literatura. Un caso interesante es el de la casa descrita en *Mundo Anillo* (1970), de Larry Niven, con habitaciones en diferentes lugares del planeta, a las que se accede por teleportación.

Son característicos aquí los encuentros de seres humanos con razas que en un principio pueden parecer casi animales, sin apenas adelanto tecnológico, pero que demuestran una considerable espiritualidad. Ejemplos célebres podrían ser *El nombre del mundo es bosque* (Le Guin, 1972), *El mundo de Yarek* (E. Barceló, 1993) y *Regreso a Belzagor* (Silverberg, 1970) o *Una mujer del pueblo de hierro* (Arnason, 1991).

Lo contemplemos desde el punto de vista desde el que lo contemplemos, todo viaje espacial conlleva siempre un sentido de la maravilla propio del género que debe sumarse a cualquier análisis espacial planteado, sentido de la maravilla que puede verse potenciado por la propia geografía del planeta o por las configuraciones urbanas. La idea de viajar a millones de kilómetros de nuestro planeta sugiere una ruptura inigualable y ha sido explotada de tantas y tantas maneras que hoy sólo pueden citarse las más significativas: naves generacionales —en las que se pretende que el viaje lo complete la Humanidad a través de sus descendientes y no los individuos que subieron a la nave—, superación de la velocidad de la luz mediante avances físicos matemáticos, agujeros de gusano (atajos dimensionales), teleportación, viaje de la consciencia... El viaje espacial implica a menudo una *bildungsroman* y supone uno de los más acertados símbolos del esfuerzo de autorrealización mediante la voluntad. La idea de viaje a través del Cosmos puede ser ya considerada como un motivo mitológico moderno, por cuanto tiene de verdadera imposibilidad física.

Asimismo, el vacío y la frialdad del espacio entre las estrellas transmite una sensación de inhumanidad y de vértigo difícilmente igualable con otros escenarios.

Recordemos ahora que por espacio no entendemos sólo “espacio geográfico”, sino también cualquier referencia del texto a un objeto o a algo objetivizado.

Los objetos merecen siempre una atención muy cuidadosa, puesto que nunca son meramente funcionales. Es evidente en el ejemplo de la espada láser de *Star Wars*, pero mucho más aún en el caso del monolito de *2001* o de los animales clonados de *Blade Runner* o los construidos de la equivalente *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, que se encuentran entre el objeto (por la manera en que son contemplados) y el ser vivo.

Ante un objeto que existe en nuestra realidad debemos considerar, entre otras muchas preguntas:

1. ¿Ha cambiado su función?
2. ¿Representa una imagen melancólica, decadente u obsoleta del pasado?
3. ¿Implica una universalidad del ser humano al mantener su misma función el futuro?

En cuanto a objetos de nueva creación, prácticamente neologismos con "materialidad ontológica", las preguntas podrían ser:

1. ¿Con qué objetivo fue creado?
2. ¿Quién lo creó?
3. ¿Cómo cambia nuestros presupuestos socio-culturales?
4. ¿Qué relaciones simbólicas guarda con el nóvum?

Evidentemente, son intercambiables entre los dos tipos de objetos, aunque en mi opinión no disponen de la misma fuerza simbólica en un caso que en el otro. Por este motivo les otorgo diferente importancia en cada caso.

Todo objeto en la CF es expresión de sujetos políticos, sociales, culturales... tal y como lo son en cualquier otro género. No obstante, en la CF el objeto contiene la mayor parte de los significados comunes en cualquier género, más los añadidos prospectivamente por el nóvum. Esos añadidos vienen de los sujetos culturales que los definen y que a su vez son definidos por ellos.

Existen algunos legendarios como los ya citados y otros como la máquina del test *voight-kampf* (casi orgánica) en *Blade Runner*, el *soylent green* en la película del mismo nombre, los objetos extraterrestres recogidos en *Pícnic junto al camino* o los coches de *Crash* entre tantísimos otros.

He dejado para el final el epítome de la *space opera*: la nave espacial, heredera de los veleros de los siglos XVII al XIX. Contienen en sí mismas desde pequeñas comunidades como la de la serie *Firefly* (2002-2003) hasta ciudades enteras como la de *Wall·E* (2008) e incluso sistemas sociopolíticos propios como los de la *Enterprise* o las naves *borg* de *Star Trek*. En sí, la nave espacial constituye el espacio maravilloso definitivo de la CF, pues implica el adelanto tecnológico, la comunión con el Universo, el futuro, la utopía, la distopía... Albergan casi cualquier subgénero que pueda existir en la CF. Entre todas ellas, mis favoritas son la Rama de *Cita con Rama*, de

Arthur C. Clarke, que en sí misma es un mundo; las naves inteligentes de *La Cultura*, de Banks, con toda su trascendencia y humor imposibles; y la nave misteriosa de *Stargate Universe* —teleserie a reivindicar—, la cual ni es gobernada por ser vivo alguno ni posee inteligencia, aunque transporta sin posibilidad de cambio de rumbo a su tripulación. Esta nave adquiere así su objetivización máxima, como si fuera el objeto de CF definitivo.

A continuación, incluyo un sencillo esquema que plantea a grandes rasgos las posibilidades espaciales que plantea el género. Cada una de ellas conlleva un tipo de imágenes, símbolos y connotaciones diferentes a las otras.

Esquema:

E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.

E.2: Acción desarrollada en otros planetas.

E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma.

E.2.2: Planetas con colonia humana.

E.2.2.1: Imperios galácticos.

E.2.2.2: Planetas con convivencia de numerosas razas.

E.3: Acción desarrollada en medio del vacío cósmico.

E.3.1: Acción desarrollada en una nave generacional.

E.3.2: Acción desarrollada en una nave espacial no generacional.

E.4: Los objetos y sus relaciones con los sujetos.

<table>
<tr><th colspan="4">Recomendaciones con espacios simbólicos de CF</th></tr>
<tr><td>Hermanos Strugatski</td><td colspan="3">Pícnic junto al camino (novela)</td></tr>
<tr><td>Brian Aldiss</td><td colspan="3">La nave estelar (novela)</td></tr>
<tr><td>Warren Ellis (guión) Darick Robertson (arte)</td><td colspan="3">Transmetropolitan (cómic)</td></tr>
<tr><td>H.P. Lovecraft</td><td colspan="3">En las montañas de la locura (novela)</td></tr>
<tr><td>Iain Banks</td><td>Pensad en Flebas (novela)</td><td>El jugador (novela)</td><td>A barlovento (novela)</td></tr>
<tr><td>Samuel R. Delany</td><td colspan="3">Dhalgren (novela)</td></tr>
<tr><td>Frederick Pohl</td><td colspan="3">Pórtico (novela)</td></tr>
<tr><td>Kim Stanley Robinson</td><td>Marte Rojo (novela)</td><td>Marte Verde (novela)</td><td>Marte Azul (novela)</td></tr>
<tr><td>Arthur C. Clarke</td><td>Cita con Rama (novela)</td><td>La ciudad y las estrellas (novela)</td><td>2001, una odisea espacial (novela)</td></tr>
</table>

Ideas básicas
Cualquier espacio conlleva por sí mismo un código propio proyectado desde nuestra experiencia en el CRE.[3] Este código se combina con otros códigos internos de la obra o de la tradición a la que pertenece.
El objeto obtiene nuevos significados a partir de hacer chocar su propio conjunto de elementos simbólicos con las implicaciones derivadas del *novum* de la historia.
Entre los significados primarios de toda obra de CF destacan los planetas o las ciudades donde se desarrolla la historia, que siempre se construye a partir de una hiperbolización de un elemento del CRE.
Los objetos en la CF no son mero *atrezzo*, sino que son expresión de los sujetos construidos a lo largo de la obra y, a su vez, creadores de sujetos.

Algunas cuestiones interesantes para estudiar los espacios en la CF serían:

1) ¿Qué espacios simbólicos son fuertemente influidos por el nóvum en su creación o uso?
2) ¿En qué epígrafe del esquema encaja el escenario escogido? ¿Qué tensiones estéticas se producen entre sus significados como motivo tradicional y su integración en el relato?
3) ¿Qué elementos de nuestro propio mundo o del mundo del autor son exagerados, eliminados o deformados por la aparición de ese espacio?

Tiempos prospectivos

El tiempo ha sido siempre la marca identificadora de lo prospectivo. No en vano, aunque sí incorrectamente, a menudo se ha considerado el género como aquella forma de literatura que presagiaba el futuro. Pero pensemos que, si esto hubiera sido así, la CF habría sido escrita en futuro imperfecto y no en pretéritos (Csicsery-Ronay, 2008: 76-77).

Porque ese "futuro" no es referencial, sino retórico. Ninguna obra de CF intenta de verdad anunciarnos cómo será nuestra vida. Que algunos relatos se hayan acercado de manera asombrosa —uno de los ejemplos más claros sería *Mercaderes del espacio* (Pohl y Kornbluth, 1953)— no supone más que una casualidad derivada de una cuestión estadística: ¡alguna tenía que coincidir!

En fin, defender un propósito referencial último en este "futuro" equivaldría a defender que Hamlet existió realmente y que toda la obra de teatro de Shakespeare no es más que una biografía estrictamente fidedigna de un determinado —y, ante todo, real— príncipe danés. Esta mirada es aún habitual en los estudios tradicionales de filología. ¿No es coincidencia que tantos filólogos busquen en la CF el cumplimiento o no del futuro para la valoración de las obras?

La narrativa de CF no deja de ser narrativa. Por ello, la futurología y todas las alusiones a la capacidad anticipadora de lo prospectivo sólo deberían servirnos para:

1. Mirar la CF desde un punto de vista retórico.
2. Estudiar cómo se construyen y se destruyen los pactos de ficción.
3. Aportarnos pistas de significados simbólicos en estudios culturales, respecto al porqué de los horizontes de expectativas del autor y los del receptor.

Sin embargo, a pesar de que no se trate del futuro real, la fuerza del género se basa precisamente en nuestras reales —brutalmente reales— ensoñaciones acerca del desconocido "futuro". Es decir, no se trata de equiparar el futuro con el real, sino con el soñado. Nosotros, como individuos mortales, sí nos enfrentamos al futuro y ese enfrentamiento es usado por los escritores del género como mecanismo retórico y estético

(Csicsery-Ronay, 2008: 13).

Si miramos la narrativa acerca del pasado, comprobamos que siempre puede ser desmentida o corroborada. Reconstruye a partir de hechos e interpreta lo ya acontecido. El pasado no puede cambiarse, sólo puede interpretarse.

El futuro no funciona igual. El futuro es moldeable porque jamás existirá. No nos preocupa en cuanto a su veracidad; nos preocupa en cuanto a nuestros temores, nuestros sueños, nuestras esperanzas. En la célebre división aristotélica entre el acto y la potencia, el pasado pertenece al acto y el futuro a lo potencial, con todo lo que conlleva (Pardo, 2004: 220-239). El pasado sólo es potencial cuando hablamos del que nos habría gustado o habríamos temido que fuera, es decir, cuando lo miramos de igual manera que el futuro. Por eso, la ucronía (la narrativa de historia alternativa) es un subgénero de la CF, como veremos enseguida.

Por todo ello, narrativizar el futuro —o, mejor dicho, la idea de futuro: el concepto de "futuro", de lo potencial— implica llevar la ficcionalización a sus máximas consecuencias, explorar uno de sus límites.

Un contrato de ficción asentado en el futuro parte ya de algunas premisas desconocidas para el pacto de ficción convencional. Ante todo, la libertad escénica es casi absoluta, pero siempre limitada por lo plausible. (He aquí de nuevo la "imaginación disciplinada".) La impredecibilidad del futuro, su inconsistencia, su "irrealidad" empírica condicionan —pero también "poetizan"— este tipo de literatura y abren un abanico de posibilidades completamente nuevo.

Esto implica que para todo desarrollo narrativo de CF funcionan las herramientas de análisis temporal que hemos acumulado durante el siglo XX (Garrido, 1996: 157-206), si bien todas deben proyectarse como una potencialidad imaginaria que responde a inquietudes del presente, a proyecciones simbólicas de nuestros propios problemas: "El nóvum no sólo representa algo nuevo, sino también las ausencias inherentes en lo viejo" (Csicsery-Ronay Jr., 2008: 59).[37]

Esto permite muchísimos más juegos con el problema de la memoria, así como con el problema de lo que Ernst Bloch denomina "el principio esperanza": el sentimiento utópico que guía las vidas de quienes desean

mejorar (1959: 25-43). En este sentido, resulta interesante analizar relatos de viajes en el tiempo, donde acto, potencialidad y recursos narrativos (linealidad, causalidad, elipsis, origen, descendencia, vejez...) abarcan nuevas dimensiones de significado.

Pasando ya al análisis, podemos plantear tres grandes grupos de ambientaciones temporales, cada una de las cuales puede marcar de por sí un cierto tipo de obras y excluir muchas otras.

Representa grandes diferencias la elección del tiempo histórico por parte del escritor. Nada tiene que ver una invasión extraterrestre que ocurre hoy —día de mi escritura de estas palabras: 14 de junio de 2015— con aquélla desarrollada durante el 22 de agosto de 3452. Tanto el pacto de ficción como las connotaciones implicadas serán muy diferentes.

> Philip K. Dick decía que, si la predecibilidad del futuro fuera el criterio para valorar una obra, sólo existiría una buena obra de cf: la que acertara.

En un tiempo cercano al del autor, el lector se planteará, en principio, problemas inmediatos mucho más concretos y prácticos, mientras que en una obra ambientada en el siglo cuarenta debería tender a problemáticas más abstractas y universales.[38]

Por tanto, podría parecer que la regla no se cumple y, en consecuencia, ¿por qué escoger un tiempo histórico y no otro? A efectos de recepción no conllevan las mismas conclusiones una elección que la otra. Al fin y al cabo, una sociedad futura siempre planteará una extrapolación y, casi siempre, una hiperbolización de problemas actuales, mientras que una ambientación actual no exigirá los mismos filtros de mediación, así que planteará los problemas de una manera mucho más directa.

De este modo, en *El fin de la infancia* (1953) nos es fácil identificarnos con los padres humanos de unos muchachos mutantes y contemplar el problema desde un aspecto mucho más intuitivo y, podríamos aventurar, sentimental. Cuando las coordenadas temporales son casi iguales a las nuestras, el pacto de ficción se plantea desde la espera inmediata del

conflicto. Podría darse ahora, mañana, dentro de unas horas. Esta inestabilidad de nuestro presente sugiere la relatividad y fragilidad de nuestros planteamientos cotidianos.

Por el contrario, en *Dune* (que transcurre en el año 10,191), el ejercicio de intelectualización necesario para extraer las conclusiones requiere una consciente y compleja adecuación del fenómeno presentado, a nuestra propia realidad; existe un distanciamiento considerable con los hechos narrados y obliga a contemplar el problema "desde fuera", a partir de una desautomatización mayor.

> *Dune* es un claro ejemplo de la manera en que película y novela pueden quedar vinculadas. La película de David Lynch resulta casi incomprensible sin la lectura de la novela, pero puede cautivar si se conoce. Algo similar ocurre con *Paprika*: la novela de Yasutaka Tsutsui (1993) y la película de Satoshi Kon (2006).

También el mundo del futuro lejano presenta la inconsistencia de nuestra vida, pero desde una perspectiva mucho más alternativa, como si dijéramos: "Esto podría haber sido de otro modo o podrá serlo en el futuro, mas nada cambiará bruscamente hoy; los planteamientos os los presento desde una universalización mucho mayor y las conclusiones a extraer habrán de ser más universales y menos concretas". Se produce un choque entre concreción frente a abstracción; si bien nunca, por supuesto, de forma rígida.

De modo que ya podemos establecer una primera diferenciación formada por tres tipos de obras:

1) Las que nos narran hechos referentes a un futuro cercano o incluso a nuestras propias coordenadas temporales.
2) Aquellas que se refieren a un futuro lejano de la humanidad.
3) Aquellas cuyas coordenadas temporales no se especifican, pero que en principio conllevan adelantos tecnológicos del futuro.

Si se exigieran unos parámetros más o menos concretos, podríamos decir que las primeras no habrán de suceder en un futuro más lejano que los

siguientes diez o quince años, aproximadamente, a partir del momento de la escritura del texto, con el fin de mantener cierta relación con nuestro tiempo. En estos casos, por otro lado, el autor tiene facilitada una parte del pacto de ficción —como hemos visto respecto a la coherencia, en el epígrafe anterior—, mucho más complicada para el resto del género. A esta primera selección la denominaré “T1” y, por tanto, tendríamos:

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto.

T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto.

Por otro lado, nos encontramos con otros dos subgéneros en los cuales el factor “tiempo” resulta determinante: el *steampunk* y la ucronía.

En el primero de ellos,[39] los hechos narrados suelen ser ambientados en la época victoriana, es decir, entre los años 1851 y 1900 aproximadamente, aunque esto no es obligatorio. Sin embargo, se nos presenta una sociedad alternativa en la cual la tecnología ha llegado a cotas más altas de las que realmente tuvieron lugar en aquella época. De este modo, pueden aparecer complejos aparatos voladores, armas muy avanzadas o máquinas del tiempo. Sin embargo, todo ello debe ceñirse de algún modo a la ambientación de estas épocas: no aparecen rayos láser, ni viaje hiperlumínico, ni centrales nucleares. La fuente de energía principal continuará siendo el carbón y la parte mecánica primará en cualquier avance tecnológico sobre la electrónica. Realmente, los autores están volviendo a los orígenes del género, a las obras de Verne y Wells —con naves espaciales a vapor y robots de madera—, recogiendo los modos y costumbres de una sociedad que resulta hoy en día exótica por su estricta educación y su recargada estética.

RECOMENDACIONES STEAMPUNK		
Eduardo Vaquerizo	*Danza de tinieblas* (novela)	***Memoria de tinieblas*** (novela)
Cherie Priest	*Boneshaker* (novela)	
Juan Jacinto Muñoz Rengel	“London Gardens” (relato)	

Destaca muchísimo más el subgénero de la ucronía. Representa uno de los géneros más interesantes y curiosos de lo prospectivo puesto que abarca numerosos terrenos. Sus argumentos acostumbran a centrarse en el ciudadano corriente, afectado en mayor o menor medida por las alteraciones impuestas, y huyen de los personajes célebres.

La ucronía se basa en un hecho que podría haber ocurrido en el pasado y que habría cambiado el curso de la historia: que los nazis hubieran ganado la Segunda Guerra Mundial, que la Armada Invencible hubiera invadido Inglaterra o que Simón Bolívar hubiera unificado toda Hispanoamérica, por citar algunos ejemplos. Este momento de ruptura en la historia que conocemos se denomina "Punto Jonbar".[40]

El subgénero pone en duda la inexorabilidad de nuestro presente, pero también obliga a reflexionar sobre nosotros mismos a partir de nuestra historia.

RECOMENDACIONES UCRÓNICAS	
Philip K. Dick	*El hombre en el castillo* (novela)
Alan Moore y Dave Gibbons	**Watchmen** (cómic)
Ward Moore	*Lo que el tiempo se llevó* (novela)
David Soriano	"**Ñ**" (relato)

Así, podemos ya añadir algunos apartados más a nuestra tipología:

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto

T.1.1: La sociedad ha sido transformada debido a la alteración radical de un acontecimiento histórico, producida antes del momento de escritura del texto.

T.2: Tiempo al menos quince años cronológicamente posterior al de la escritura del texto.

T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del texto.

T.3.1: Hechos ambientados en una sociedad victoriana (1851-1900) alternativa, en cuanto a que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable (*steampunk*).

En los ejemplos de T.2, la sociedad futura —o al menos con una tecnología social completa propia de un futuro tecnológico (pueden existir obras sin identificación cronológica exacta, pero con reminiscencias claramente futuras)—, si se da en nuestro propio planeta, tiene tres posibilidades: una mera extrapolación de algún problema social actual (a menudo en forma de distopía), la aparición de un estado postapocalíptico de la humanidad (a menudo debido a las consecuencias de una Tercera Guerra Mundial) o el planteamiento de una utopía.

De este modo, nos encontramos con:

T.2.1: Extrapolación social de un problema.

T.2.2: Humanidad postapocalíptica.

T.2.3: Utopía.

El primero de estos tres casos es, por lo general, el más prospectivo de la CF. Esta hiperbolización hace uso del recurso simbólico del futuro para sustentar el pacto de ficción. Se debe a que no es lo mismo aceptar un cambio muy grande si va a ocurrir dentro de cinco años que dentro de doscientos. La parte temática del cambio social la trabajaré más adelante, en un capítulo posterior dedicado a los estudios culturales.

> Isaac Asimov afirmaba que el fluir de ideas entre los escritores de CF era tal en las convenciones, en las cartas, en los correos de las revistas... que los propios escritores olvidaban con facilidad quién había creado qué nuevo mundo o qué argumento original.

En cuanto a las “novelas postapocalípticas”, nos encontramos con uno de los géneros más célebres y más fácilmente definibles (Mousoutzanis, 2009). Se trata de obras que transcurren en nuestro planeta después de un trágico acontecimiento que haya terminado con casi toda la población humana. Los

supervivientes deben enfrentarse a un medio hostil; sin embargo, lo más importante de estas novelas suele partir de la desaparición de la cultura humana y sus consecuencias. Pese a la tendencia del propio género a la melancolía y/o a la aventura, cabe reflexionar sobre su alcance político, que analizaré más adelante. Por el momento, planteemos que todo relato postapocalíptico implica un corte radical con el presente como no puede darse otro en el género. Es un reseteo traumático de nuestra realidad, que en casi todos los casos implica una añoranza de la misma. Así como el resto del género suele plantear de un modo u otro mejoras respecto a nuestra realidad, a la que pone siempre en entredicho, el relato postapocalíptico lleva implícita una exaltación del presente por miedo al futuro.

Por otra parte, los tiempos de los personajes suelen ser el del presente continuo y el del futuro muy inmediato, al tratarse de relatos de supervivencia en la mayor parte de los casos. Quizá la mejor y más interesante de todos ellos sea *Cántico por San Leibowitz* (W.M. Miller, 1960). En esta novela encontramos, por cierto, el más común recurso postapocalíptico: la Tercera Guerra Mundial, suceso raro de encontrar en todo el género como argumento en sí mismo, pero muy frecuente como escenario subsiguiente. Otros recursos son las epidemias, como en la extraordinaria *La tierra permanece* (Stewart, 1949); el calentamiento de la temperatura, como en la desoladora *El mundo sumergido* (Ballard, 1962); o una invasión alienígena, como en *El día de los trífidos* (Wyndham, 1951). Algunas resultan tan originales como *La intersección de Einstein* (Delany, 1967), *Invernáculo* (Aldiss, 1964) o *La carretera*, en las cuales se desconocen las causas del cataclismo.

Para hablar de literatura postapocalíptica deben darse varios factores. Por ejemplo, no bastan el desastre y el genocidio, pues obras como *Playa de acero* (Varley. 1992) o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* contienen estos elementos y poco o nada tienen que ver con las anteriores. Ante todo, la posibilidad de hacer renacer la cultura perdida debe ser casi nula. A continuación, debemos centrarnos en la lucha de los supervivientes contra un medio ambiente hostil, en el cual el papel de la naturaleza suele resultar determinante. Casi todas cuestionan la necesidad de la civilización. Que la cuestionen no implica obligatoriamente que la censuren, pues no pocos casos se dan de nostalgia respecto a lo perdido, como en *La tierra*

permanece y en *La carretera*.[41] Curiosamente, no suelen centrarse en la pérdida tecnológica, así que las críticas derivan casi siempre hacia lo social y los prejuicios y los convencionalismos innecesarios. Pero, lejos de defender un regreso feliz a la naturaleza, de ser alegorías del mito de la *Edad de Oro* perdida, casi siempre terminan derivando hacia nuevas sociedades con nuevos prejuicios y convencionalismos. Sin embargo, casi siempre terminan siendo determinados por el medio ambiente, por las circunstancias consecutivas de la tragedia. Podría apuntarse como paradigmático el caso de *Invernáculo*, donde la muerte ha pasado a ocupar un lugar muy secundario por meras razones de supervivencia en un entorno hostil.

Por otro lado, salvadas ciertas excepciones, se hace muy difícil poder superar varios miles de años de civilización y terminamos encontrando casos de hibridismo social entre los nuevos y los antiguos esquemas. El mejor ejemplo y quizás el más sutil lo representa *La intersección de Einstein*, con una cultura desarrollada cientos de años después del desastre y que ha conservado como mitos al mismo nivel figuras como los Beatles, Jesucristo, Orfeo y tantos otros en una sociedad muy primitiva (en términos tecnológicos).

Especialmente curioso es el caso de *Dhalgren* (1975), la obra maestra de Delany, donde sólo una ciudad de los Estados Unidos ha sufrido el desastre, quedando voluntariamente separada del resto del país. Ciudadanos de todo el país acuden allí, una ciudad sin ley donde reina la anarquía más absoluta, a deshacerse de los problemas de la vida cotidiana, a vivir desde el concepto más radical de libertad y autodeterminación en una larga y compleja catarsis. Algunos permanecen uno, dos meses; otros no la abandonan jamás. El protagonista, un hombre que ha perdido la memoria y no recuerda ni su propio nombre, encontrará en este “Edén” su lugar... Vaya... No ideal, sino el único que puede acogerle. Así, acaba por descubrir que es el único personaje realmente libre de la ciudad.

En cuanto a los otros tipos, por sus características intrínsecas parece más conveniente enfocarlos desde el punto de vista de los personajes, aunque por lo general pueden ser clasificados en el lugar apuntado en cuanto a sus coordenadas temporales.

Dentro de T.2.3, se debe incluir el subgénero *hard*. Se basa en un

planteamiento extremadamente científico con un estudio previo de las posibilidades reales de los planteamientos presentados (Samuelson, 2009). Se tiene por gran maestro de este subgénero a Arthur C. Clarke, con sus *Cita con Rama* y *2001, una odisea espacial*.

Este subgénero se caracteriza por su cuidadosa documentación y su tono de aparente “seriedad” en el tratamiento de cada elemento de la obra.

Por lo general, la física, la química de la biología, con sus derivaciones en el ámbito de la tecnología, son las ciencias que soportan la mayor parte de especulación temática de la CF *hard* (M. Barceló, 1990: 55).

Este género ha sido atacado a menudo por su frialdad y por haber sido abordado en la mayoría de los casos por científicos con inquietudes a menudo más divulgativas o proyectivas que estéticas. En este sentido, ya he comentado el caso de *Cronopaisaje*.

La novela comienza con una divertida cita de Albert Einstein, de 1955: “Para nosotros los que creemos en la Física, la distinción pasado, presente y futuro es sólo una ilusión, aunque sea una ilusión tenaz” (citado por Benford, 1980: 19). Nos muestra dos momentos del planeta Tierra conectados por un sistema de comunicación intratemporal. Una de las historias comienza en la primavera de 1998, en medio de un mundo al que le queda poco para su autodestrucción ecológica total (no quedan alimentos ni fuentes energéticas) y la otra en septiembre de 1962 (cada cambio de momento comienza con una nota referente al espacio temporal en que nos encontramos). La trama de *Cronopaisaje* se inicia cuando un científico de 1998 manda un mensaje a uno de 1962 para que impida el accidente ecológico que provocará la destrucción del mundo. El mecanismo se basa en un descubrimiento científico real, al parecer real: el viaje de un haz de taquiones en el tiempo, cuya práctica no ha sido desarrollada todavía en los extremos detallados en el argumento. Por la frecuencia y ritmo de transmisión ambos científicos consiguen comunicarse por morse.

La novela ha sido muy valorada por su rigurosidad científica y establece un juego temporal entre dos visiones: la de un científico en el contexto de los inicios de los años sesenta y el del hombre de unos supuestos finales de los noventa. Los contrastes que se establecen entre ambos personajes serían posibles en una novela de historias alternadas temporalmente, pero la interconexión profunda jamás se podría alcanzar de la misma manera que a

través de una novela prospectiva.

Por otro lado, ambos científicos deben superar la incredulidad de sus respectivos contemporáneos en un estudio. Con ello, el autor intenta mostrar a un lector profano ciertas teorías reales acerca del tiempo. Se dice en un diálogo entre uno de los científicos de la obra y un profano:

> — ¿Cuál es la velocidad del tiempo?
>
> — Bueno, es... —Peterson se interrumpió, pensando—. ¿Cómo puede pasar el tiempo? ¡La velocidad es un segundo de movimiento por segundo! No hay ningún sistema concebible de coordenadas en física por el cual podamos medir el tiempo que pasa. Así que no existe el paso del tiempo. El tiempo está inmóvil en lo que al Universo se refiere. (Benford, 1980: 119)

En la traducción de la excelente novela *El prestigio*, de Christopher Priest, se pierde por razones obvias la ambigüedad masculino/femenino de uno de los narradores, por la mayor frecuencia de morfemas de género en español.

Los protagonistas distan mucho de ser héroes, aunque consigan salvar el mundo, tanto por sus propias características como por los condicionamientos y prejuicios que han de sufrir. El estudio no sería el mismo de no partir de esta hipótesis ficticia en la que se basa la novela, una base hoy imposible y que podría parecer inaceptable incluso para la propia comunidad científica. Por todo ello es, también, un alegato a favor de los logros de la ciencia y una llamada contra el escepticismo.

Además, como ya hemos apuntado, su vertiente increíble despierta al lector de sus convenciones en cuanto a lo que es en realidad el tiempo y en cuanto a las posibilidades insospechadas que la física moderna podría llegar a abrir. Nos encontramos por esto ante un claro exponente de la típica obra *hard*, con todas sus virtudes y todos sus defectos.

Por otro lado, en T.2.1, también podemos considerar como subgéneros la distopía, ya comentada. Podríamos considerar las novelas de *utopía* como pertenecientes a T.2.1; sin embargo, limito este grupo a aquellas novelas que se centran en un único individuo, o en un grupo limitado de individuos, y no incluyo aquí las referencias a sociedades enteras.

Recomendaciones postapocalípticas	
Cormac McCarthy	***La carretera*** (novela)
George Stewart	*La tierra permanece* (novela)
Walter M. Miller	*Cántico por San Leibowitz* (novela)
César Mallorquí	“**El rebaño**” (relato)

Visto todo ello, ya podemos contemplar las célebres novelas de viajes en el tiempo, las cuales disponen también de cierto número de variantes. El punto de partida del viajero puede pertenecer a nuestras coordenadas temporales o centrarse en una sociedad futura, lo cual es más corriente. Existen varias opciones. En primer lugar, existen aquellas que parten de la base de que los acontecimientos no pueden ser cambiados y la lógica causa-efecto de la realidad no se verá nunca alterada. Es el caso de *Puerta al verano* (Heinlein, 1957).

Una curiosa conjunción entre viaje en el tiempo y ucronía es *Lo que el tiempo se llevó* (W. Moore, 1953), donde una máquina del tiempo juega un papel fundamental en la trama y donde la ucronía está basada en un intento consciente de cambio por parte de un personaje. El tema en sí es uno de los más antiguos del género y tiene sus ilustres raíces en el clásico de H.G. Wells *La máquina del tiempo*, aunque en ella el viaje se realiza hacia el futuro. Otro ejemplo interesante de manipulación del tiempo histórico lo constituye *La patrulla del tiempo* (1991), de Poul Anderson, con un cuerpo de policía especializado que se dedica a perseguir delitos relacionados con estos viajes. Como último ejemplo, conviene recordar una serie de relatos más una novela corta que escribió Fritz Leiber sobre dos bandos en el futuro que emplean los viajes en el tiempo como estrategia bélica (Leiber, 1958, 1959-1965).

El subgénero tiene interés ante todo por el contraste que suele producirse entre un protagonista anacrónico y una sociedad, procediendo casi siempre al análisis más o menos pormenorizado de las características de la misma. Se cumple así uno de los elementos más comunes de lo prospectivo (compartido por otros géneros, como su pariente: los viajes imaginarios): la

interacción de un individuo ante un medio hostil que no acaba de comprender ni aceptar.

Por tanto, la base no dista mucho de las estructuras comunes que he analizado en los capítulos anteriores. A menudo, la interacción exige una comprensión mutua, una aceptación por ambas partes (de la sociedad y del individuo extraño a ella) de los diferentes sistemas implícitos en cada uno.

Sin embargo, quizá las obras más interesantes sean precisamente aquellas ya citadas de personajes que emplean el viaje en el tiempo como medio de preservar ciertos valores éticos. En todas ellas se rompe la concepción inmovilista del tiempo y se plantea la historia de la humanidad y de los individuos que la forman como un sistema muy relativo, de valores ambiguos y de carácter en exceso localista ("temporalmente hablando"). El mejor ejemplo lo encontramos en *El fin de la eternidad* (Asimov, 1955), novela en la cual los personajes acaban desistiendo de realizar ningún cambio en la línea temporal de la humanidad y dejan al propio devenir del Universo el desarrollo de los acontecimientos, por tratarse de problemas demasiado complejos. Al llegar a este punto, Asimov afirma que la ética de las decisiones históricas no puede ceñirse a reglas estrictas que eludan las propias características del momento, además de plantear que el ser humano sólo es capaz de progresar y ser feliz haciéndose fuerte ante dificultades. Resulta demoledora la imagen de los últimos seres humanos existentes tras siglos de intervención a favor de ellos: unos supervivientes vacíos, vencidos por la desidia, sin metas ni sentido y claramente infelices.

No son pocos los ejemplos de novelas de viajes en el tiempo con intentos de reflexión filosófica más o menos conseguidos. Sin embargo, el motivo favorito dentro de este terreno siempre será el de la paradoja. El planteamiento comúnmente citado es el del individuo que retrocede en el tiempo para matar a su abuelo antes de que conozca a su abuela; de conseguirlo, ¿cómo pudo nacer para viajar en el tiempo y realizar su acto? A menudo la solución a este conflicto se excusa con el tópico de los "universos paralelos", excusa argumental quizá no demasiado brillante. Esta hipótesis plantea que, dado que la alteración histórica resulta imposible por la propia ontología del concepto de devenir histórico, una salida plausible del problema consistiría en afirmar que nada más producirse el viaje en el tiempo se crea un universo paralelo de características idénticas al de partida

excepto en lo referente a los cambios producidos. Es decir, el personaje puede matar a ese abuelo con total tranquilidad por la sencilla razón de que no es su abuelo, sino el de otro personaje que, de haber existido, habría sido idéntico a él. Novelas como *Cronopaisaje* han explotado a menudo este recurso.

La tipología, por tanto, debe recibir ahora la siguiente adición:

T.4: Viaje en el tiempo.

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.

T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto.

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3 Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo.

A menudo muchas de las estructuras de T.4.1 se reducen a juegos de ingenio argumental por parte del autor, quien debe realizar un cierto esfuerzo por cerrar todas las subtramas abiertas sin crear ningún tipo de paradoja. El lector termina por quedar deslumbrado ante la pericia técnica del narrador, de un modo similar a la satisfacción producida al ir cerrando todos los cabos de la trama de una novela de detectives. Este hecho no niega, por supuesto, la existencia de relatos de gran calidad lírica, psicológica o incluso filosófica. En este sentido cabe recomendar una interesante colección de los mejores relatos de viajes en el tiempo, *Cronopaisajes* (M. Barceló, 1997), que representa el mejor ejemplo al que se puede acceder.

Por el contrario, T.4.2 y T.4.3 plantean posibilidades mucho más amplias, separándose sólo del terreno de la ucronía cuando los acontecimientos alterados son absoluta creación ficcional del autor y no hechos de nuestra realidad histórica. La libertad de estas novelas de viajes en el tiempo es mucho mayor que la de las ucronías, pero también sus objetivos son bien distintos.[42]

Recomendaciones viajeras	
Isaac Asimov	*El fin de la eternidad* (novela)
H.G. Wells	*La máquina del tiempo* (novela)
Audrey Niffenegger	***La mujer del viajero en el tiempo*** (novela)
Miquel Barceló y Peter Haining	***Cronopaisajes: historias de viajes en el tiempo*** (antología)
Rian Johnson	*Looper* (película)

Ideas básicas
El futuro es un simple recurso estético. Todas las obras de CF hablan sobre el presente.
Las diferentes maneras de enfocar el tiempo están relacionadas con cuestiones filosóficas, aunque no sean explícitas.
Cada manera de usar el tiempo prospectivo implica unos recursos narrativos diferentes que, en muchos casos, dan lugar a subgéneros.
Los subgéneros más conocidos relacionados con el tiempo son la ucronía, los viajes en el tiempo, lo postapocalíptico y el *steampunk*.

Algunas cuestiones interesantes para estudiar los tiempos en la CF serían:

1) ¿A qué subgénero relacionado con el tiempo pertenece el texto que analizamos? ¿Cómo se emplean las características de ese subgénero?
2) ¿Qué cambios más claros se ven entre el nuevo escenario temporal y el nuestro? ¿Hay diferentes formas de entender la política, la sociedad, las relaciones entre las personas?
3) ¿Qué reflexiones me provoca ese nuevo escenario temporal respecto a la realidad que vivo?

Personajes prospectivos

En *Homo Plus* (1976), de Frederick Pohl, un científico es alterado para que pueda sobrevivir en la dura atmósfera de Marte. En este relato de ciborg, se defiende que el cambio de forma implica obligatoriamente un cambio de identidad.

Imagino que prácticamente todos los estudiosos de la CF coincidirían en la afirmación de que la aportación más importante del género han sido sus recursos para tratar el problema del Yo y el Otro. Evidentemente, podemos hablar de muchos personajes típicos del género, como el científico obsesionado con el progreso, el héroe estelar y el burócrata ignorante al que los científicos deben explicarle incluso qué es un monolito. No obstante, ha habido ciertos motivos que con el tiempo han llegado a proponer casi subgéneros. Me refiero al extraterrestre, a la inteligencia artificial (con sus variantes: el robot, el androide y el superordenador) y al mutante (donde incluyo tanto al humano transformado tecnológicamente como naturalmente). Así, no resulta raro decir: “Es la típica novela de mutantes” o “Un cuento de robots”, que es la manera coloquial de reconocer la existencia de un género.

No quiero dar a entender que no existen muchos personajes interesantes en el género que no respondan a estas categorías. Sólo con el capitán Nemo, el protagonista de *Solaris* y el Paul Muad’Dib de *Dune* tendríamos para explorar muchas cuestiones psicológicas y conflictos internos. Pretendo tratar aquí brevemente sólo aquellos tipos de personajes propios del género que representan un nóvum por sí mismos. Considero que existe una base posmoderna en la construcción de estos recursos, que puede sintetizarse en unos pocos puntos:

1. El Yo es algo relativo, en constante movimiento y evolución. Eso nos lleva al siguiente punto.
2. Basar nuestra defensa de las culturas o de nuestras identidades en un Yo perenne e inalterable resulta falaz e incluso a veces peligroso, por irreal.

3. Para entender al Otro son necesarias tanto la empatía —el acercamiento máximo— como la distancia. En realidad, todo aquello que no permita al Yo juzgar mediante prejuicios.
4. Lo prospectivo ha tenido a menudo en mente la historia de los dominios de unas civilizaciones sobre otras y lo ha censurado.

Podemos combinar los tres recursos (extraterrestre, inteligencia artificial y mutante) con estos cuatro principios y encontraremos una vasta serie de posibilidades estéticas e interpretaciones.

Propongo, para guiarnos, el siguiente esquema:

- P.1: Seres humanos transformados.
  - P.1.1: Tecnológicamente.
    - P.1.1.1: Ciborgs.
    - P.1.1.2: Alteraciones orgánicas.
    - P.1.1.3: Clones.
  - P.1.2: Naturalmente (mutantes).
- P.3: Extraterrestres.
- P.4: Seres vivos artificiales.
  - P.4.1: Robots.
  - P.4.2: Ordenadores superdesarrollados.

Los seres humanos transformados siempre sufren un cambio de identidad, provocando una duda respecto a la inalterabilidad del alma por la fuerte influencia del propio cuerpo en la mente. En este sentido, el mutante ha resultado ser un magnífico símbolo de lo extraño, lo alienado, lo rechazado socialmente. El individuo estigmatizado —por homofobia, racismo, machismo...— encuentra su trasunto en estas historias de mutantes, en cuanto a la dimensión social, pero también se exploran en ellas los límites del Yo, no sólo socialmente, sino física y culturalmente.

Podemos encontrar alteraciones cerebrales profundas como las de *Campo de concentración*, de Thomas S. Disch, o *Flores para Algernon* (1959), de Daniel Keyes, pero también desde procedimientos mucho más temporales y frívolos, como el dial para forzar las propias emociones de la esposa enferma de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick.

El problema de los clones es un poco diferente, en cuanto que ahonda en la manera en que el medio ambiente transforma la personalidad más allá del propio ADN. En cine y cómic, este procedimiento se ha explotado hasta la saciedad, con ejemplos tan burdos como las películas *Star Trek: Némesis* (Stuart Baird, 2003) y *Moon* (Duncan Jones, 2009), o la fantasía psicológica de la novela *Nunca me abandones* (2005), de Kazuo Ishiguro.

El caso del extraterrestre es muchísimo más complicado y extenso, puesto que todas las posibilidades de construcción social entran en el subgénero. Los relatos del "primer contacto", por ejemplo, exploran tanto el tema del exilio como el de la globalización o el colonialismo. Como en tantos otros ejemplos, el impacto de una civilización sobre otra, en términos antropológicos, funciona de una manera muy diferente cuando se plantea de manera abstracta, sin relaciones directas con casos concretos de la historia humana.

El extraterrestre sirve para vernos desde fuera, para entender cómo nos acercamos a lo diferente. Así, Judith Merrill afirma: "Hemos conocido al alienígena/extranjero, y somos nosotros" (Merrill, 1985: 284).

Lo prospectivo permite establecer una relación más alegórica, intuitiva, abstracta, mucho más "literaria". Se ha hablado con frecuencia de la escasa profundidad psicológica de muchos personajes de la CF, algo que cada vez empieza a ser menos frecuente. La razón de este problema reside en la naturaleza simbólica del protagonista prospectivo, puesto que nunca se trata de un individuo, sino de la representación de un grupo de individuos. En este sentido, puede ser tanto el elemento discordante y evolucionado, que entra a romper la sociedad y que representa la medida por la cual debería moverse toda la humanidad, como la representación de autor y lector si se encontraran desconcertados ante una sociedad más evolucionada que ellos mismos. Quizás por esto muchos autores vieron conveniente para el autor que el personaje no muestre excesivos rasgos de unicidad, puesto que la identificación con toda la humanidad sería más trabajosa para el lector. De este modo se le suelen atribuir rasgos que sirvan para el desarrollo de las ideas planteadas.

Así, el extraterrestre ha funcionado como un recurso para el análisis social por medio del cual se intentan superar prejuicios y apriorismos sin base sólida. ¿Se puede plantear una religión sin dioses y sin raíces budistas?

Montemos una sociedad extraterrestre que la haya desarrollado. ¿Se puede plantear una sociedad sin miedo a la muerte por su propia fisiología? Montemos una sociedad extraterrestre que funcione así. ¿Se puede plantear una sociedad con mente colectiva en la que el individuo no importe? Montemos una sociedad extraterrestre con esta premisa. Y, pongamos el caso que pongamos, mandemos a un ser humano a vivir con una de estas sociedades. De este modo, cada novela de CF se convierte en laboratorio de experimentación respecto al Yo y al Otro.

Por último, tenemos la inteligencia artificial. En principio, las diferencias entre los robots, los androides y los superordenadores son sólo respecto a su apariencia física. El androide tiene forma humana, el robot tiene unas dimensiones más o menos manejables, aunque sin forma humana, y el superordenador apenas tiene, pues por lo general se basa ante todo en una complejísima mente artificial (más que en los casos anteriores) confinada en un gran espacio físico como un edificio o una nave espacial.

Los relatos de robots y de androides han desarrollado principalmente el tema de la servidumbre, como tantos cuentos de Isaac Asimov, y el de su frialdad lógica en la que no caben los sentimientos, es decir, lo puramente masculino frente a lo diversamente femenino (que en este caso sería toda la humanidad: hombres y mujeres). Es decir, el robot explora los choques entre la fría lógica y los sentimientos, entre el hecho y el deseo. A partir de aquí, el robot explora también el tema de la consciencia y su alcance, como en el caso de la película *I.A.*, de Steven Spielberg, basada en un relato de Brian Aldiss.

Esta dualidad ha llevado a menudo a las historias de superordenadores en los que la lógica extrema, aumentada a niveles inconmensurables, ha permitido emplear este tipo de personajes como trasunto de Dios, por su infalibilidad o por su enorme manejo de información. Esta relación entre la “inteligencia desbordada” y el individuo mortal, limitado, que es cada uno de nosotros, permite la exploración de la relación del ser humano con los absolutos sin el filtro de la religión.

Recomendaciones de subgéneros “de personaje”	
Frederick Pohl	*Homo Plus* (novela)
Isaac Asimov	*Los robots* (antologías)
Ursula K. Le Guin	*El nombre del mundo es bosque* (novela)
Ursula K. Le Guin	*La mano izquierda de la oscuridad* (novela)

Ideas básicas
Los personajes no suelen ser complejos en la CF. La complejidad suelen presentarla las sociedades creadas.
Existen ciertos tipos de personajes propios de la CF que refieren a inquietudes universales del ser humano: extraterrestres, inteligencias artificiales, ciborgs, mutantes.
Es muy habitual el contraste entre un personaje cercano a un lector modelo y un personaje con visiones del mundo muy diferentes.

Algunas cuestiones interesantes para estudiar los personajes propios de la CF serían:

1) ¿Qué personajes prospectivos (propios de la CF) encontramos en la novela? ¿Representan algún tipo de inquietud universal del ser humano?
2) ¿De qué manera particular trata la obra esa inquietud universal? ¿Qué conflictos provoca? ¿De qué manera se expresan (diálogos, acciones, imágenes...)?
3) ¿Nos obligan esos personajes a reflexionar sobre realidades de nuestro mundo que considerábamos inamovibles?

Esquemas de análisis

TIEMPO

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto.

T.1.1: La sociedad ha sido transformada debido a la alteración radical de un acontecimiento histórico, producida antes del momento de escritura del texto.

T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto.

T.2.1: Extrapolación social de un problema.

T.2.2: Humanidad postapocalíptica.

T.2.3: Utopía.

T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del texto.

T.3.1: Hechos ambientados en una sociedad inglesa victoriana (1851-1900) alternativa, en cuanto a que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable (*steampunk*).

T.4: Viaje en el tiempo.

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto.

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3: Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo.

ESPACIO

E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.

E.2: Acción desarrollada en otros planetas.

E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma.

E.2.2: Planetas con colonia humana.

E.2.2.1: Imperios galácticos.

E.2.2.2: Planetas con convivencia de numerosas razas.

E.3: Acción desarrollada en medio del vacío cósmico.

E.3.1: Acción desarrollada en una nave generacional.

E.3.2: Acción desarrollada en una nave espacial no generacional.

PERSONAJES

P.1: Seres humanos (la presencia de otro tipo de personajes resulta anecdótica o ambiental).

P.1.1: Ciborgs.

P.1.2: Cambios en el ser humano debidos a la tecnología, sin llegar al ciborg.

P.1.3: Clones.

P.2: Mutantes.

P.3: Extraterrestres.

P.4: Seres vivos artificiales.

P.4.1: Robots.

P.4.2: Ordenadores superdesarrollados.

La cultura y la CF

La CF es hija de la realidad y de su inconsistencia y de su contundencia, es decir, del positivismo y del existencialismo. Pero es también tataranieta del humanismo renacentista y tiene algo del ADN de los griegos clásicos y de la épica de las primeras civilizaciones. Su esposa fue la modernidad científica y su amante, la posmodernidad socio-política. Se trata del fenómeno cultural que parte de plausibilidades imposibles, si se admite esta aparente contradicción. La CF se centra en aquello que no ha sido así, pero que no rompe ninguna ley del Universo o, al menos, parte del principio de que no ha de romperse ley física alguna en su expresión estética. Es decir, en el texto estético se defiende la plausibilidad científica y no importa si ésta también se da en nuestra realidad cotidiana. Desde este punto de vista, si en un relato se nos presenta una nave que viaja más allá de la velocidad de la luz —algo declarado imposible en nuestro paradigma cultural—, para justificar dicha licencia se acude a cuestiones científicas; no sobrenaturales, no religiosas. Si el lector no lo acepta porque choque con la realidad cotidiana esto tiene que ver con la construcción del pacto de ficción y con la visión del texto literario que se tiene, no con el género. Es decir, si en un texto se explica que se ha conseguido un mecanismo por el cual se supere la velocidad de la luz y el lector rechaza el texto porque eso no lo considera posible, quizás para él el texto se convierta en un texto fantástico o mágico, pero ésa será una lectura alejada de lo que el texto dice. El texto dice: “Se consigue científicamente”. Leer: “No se consigue científicamente” no está en el texto. El lector tiene todo el derecho del mundo para leer lo que quiera y para disfrutarlo o no, para cerrar el libro o continuar con su lectura, pero su lectura de lo que pone no será correcta. Esto se debe a que la CF, como hemos visto, se define por la falta de aceptación del pensamiento mágico o sobrenatural a partir de una ficción en la que ciertas imposibilidades se superan mediante el método científico, sean o no así en nuestro mundo “real”.

El matiz es tan importante como demoledor: su pensamiento es el pensamiento positivista, el científico, por el cual nada es susceptible de quedar sin explicación racional, material, física. Con este planteamiento, se pone en tela de juicio el fondo ontológico de toda religión, prácticamente

todo pensamiento trascendente, toda superstición. Pero su desarrollo es posmoderno, en cuanto que no cree en ningún postulado humanista:

> La ciencia ficción no intenta salvar la sociedad en crisis por la sencilla razón de que ha dejado de creer en ella, e incluso añade: no trata de reestructurar la sociedad, no busca la defensa de algunos de los valores en crisis, niega lisa y llanamente los valores sociales. (J.I. Ferreras, 1972: 68)[43]

Se trata, entonces, de una cuestión cultural y, por consiguiente, toda la cultura humana queda influida por esta visión y por el desarrollo de la misma. La CF funciona en este sentido como un laboratorio en el que el pensador cultural puede desarrollar sus inquietudes a través de personajes, tiempos y espacios adecuados a sus preocupaciones. Además sirve para desarrollos estéticos que no serían posibles desde otras perspectivas. Por todo ello, creo que vale la pena proponer algunos temas culturales reincidentes en la CF, que pueden servir para disfrutar un poco más el género y para relacionarlo con nuestro tiempo.

De anfitriones y enemigos

Empecemos por su invitación a disfrutar la ciencia y vincularla con las realidades humanas. Nos servirá un ejemplo a través de la física relativista. En *La voz de los muertos* (1986), de Orson Scott Card, dos hermanos protagonistas viajan a través del Universo más allá de la velocidad de la luz, con el fin de purgar los pecados de uno de ellos: Ender.[44] Cada salto de un planeta al siguiente les lleva semanas de su tiempo personal, mientras que —tal y como formulan las teorías de Einstein— transcurren décadas en los planetas de origen y de partida. De este modo, consiguen recorrer cientos de años de historia de la Humanidad, mientras para ellos apenas van entrando en la edad adulta. En un momento dado, al llegar a cierto planeta, la hermana de Ender, su compañera de viaje, se enamora de un hombre al que no quiere abandonar y, por ello, ha de sacrificar el resto del viaje con su hermano. Ender parte al siguiente destino y, nada más llegar, conecta audiovisualmente con su hermana. En la pantalla, ante Ender, ya no está la joven mujer que dejó atrás hace apenas unos meses, sino una venerable anciana. Transcribo aquí el pasaje correspondiente:

> Valentine era más vieja. El holograma de su rostro mostraba las señales de muchos días de viento en las islas, glaciares y barcos de Trondheim. Pero su sonrisa era la misma, y en sus

ojos brillaba la misma luz. Ender guardó silencio al principio ante los cambios que los años habían sembrado en su hermana. Ella también guardó silencio por el hecho de que Ender parecía una visión que volvía a ella desde el pasado.

—Ah, Ender —suspiró—. ¿Fui alguna vez así de joven?

—¿Y envejeceré yo con tanta hermosura?

Ella se rió. Luego, se echó a llorar. Ender, no. ¿Cómo podría hacerlo? La había echado de menos sólo un par de meses. Ella le había añorado durante veintidós años. (Card, 1988: 403-4)

¿Qué puede expresar mejor para una chica de quince años lo que supone la misteriosa configuración del Universo: la explicación teórica de su libro o la constatación de las implicaciones humanas de esas teorías? ¿Qué puede animarle más a estudiar las fórmulas que explican estas realidades: las matemáticas del profesor o las preciosas palabras de Ender? Y, dejando aparte su utilidad extraliteraria, ¿cómo pueden reflejarse de un modo similar las relaciones entre hermanos, la vejez, la juventud, la distancia, el paso del tiempo? Esto consigue la CF.

Ya que disponemos de él, explotemos el ejemplo para lo que nos interesa. ¿Qué implicaciones culturales tiene este ejemplo? ¿Cómo es el amor de estas dos personas ahora? ¿Es posible el reencuentro, aunque sólo sea a través de un monitor, por muy avanzado que éste sea tecnológicamente? ¿Puede esa anciana y venerable mujer dialogar como quisiera con el joven audaz y atormentado? ¿Puede el joven guerrero retomar su relación con la abuela de numerosos nietos? ¿Pueden ser aún hermanos? ¿Puede ella no sentirse abuela de su hermano y puede él confiar en ella del mismo modo? Por otro lado, sirve también para observar el pensamiento religioso, sin negarlo, desde el materialista.[45] Quien defienda la existencia de un alma y de cierta inmanencia trascendente más allá de lo biológico en las relaciones entre personas que se quieren, el desarrollo de la relación entre estos dos personajes estará muy alejada de quienes entiendan al ser humano desde un punto de vista materialista, influido incluso por poderosos condicionamientos sociales. Desde ciertos puntos de vista espirituales, quien es bueno es bueno siempre y quien es malo nunca deja de serlo, a menos que encuentre cierta trascendencia, digamos, casi mística. Ender y su hermana están condenados a quererse más allá de tan pequeñas y vulgares casuísticas como el viaje translumínico. Es la opción del autor del libro,

Orson Scott Card, un hombre religioso, aunque no se justifique en la narración desde el encuentro entre almas. No obstante, nada de religión aparece en el texto. Simplemente, su pensamiento religioso ha llevado a cierto desarrollo cuando se ha puesto en un texto de CF.

No obstante, desde un punto de vista meramente social, los dos hermanos son ahora completos desconocidos cuyas exigencias psicológicas respecto a lo que se espera del Otro pueden influir gravemente en la reconstrucción de una hermandad ahora casi exclusivamente nominal. Es decir, la visión de un ateo como yo puede llevar a otras interpretaciones, sin que sean excluyentes entre sí. En fin, aunque fueran excluyentes, la ficción es tan amplia que podemos disfrutar de interpretaciones contradictorias al mismo tiempo. La diferencia de estos planteamientos con los de otros géneros ficcionales proyectivos es evidente. Surgen sus consecuencias, por tanto, de la constatación de un nuevo paradigma filosófico y social basado en la huida de lo sobrenatural y de lo metafísico, así como de los temores y rectificaciones que conlleva. Se trata de un nuevo concepto de literatura para un nuevo concepto de cultura y, por ende, de ser humano. Por todo ello, a pesar de sus raíces positivistas, refleja como pocos otros géneros el problema de la posmodernidad, en cuanto que su propia naturaleza conlleva la duda sobre cualquier sistema que pretenda pasar por "Teoría del Todo".

Por consiguiente, la CF trata de todo el espectro de la cultura humana, estetizado hacia formas verosímiles, y matizado desde el materialismo, poniendo en duda cualquier sistema que pretenda ser único, universal y omnisciente. De este modo, cuando John Varley comienza su novela *Playa de acero* con la frase, en boca de uno de sus personajes: "Dentro de cinco años el pene quedará obsoleto" (1992: 10), lo que está planteando de entrada es que el sexo es, o puede ser, mucho más que una cultura centrada en el pene. En la novela, ambientada en un futuro lejano, los ciudadanos cambian de sexo en unas horas, si lo desean, mediante cotidianas intervenciones médicas e incluso muchos de ellos reconfiguran sus sistemas nerviosos, y los órganos que precisen, para variar tanto su identidad genérica como su placer sexual. Órganos artificiales con terminaciones nerviosas mucho más sofisticadas que el pene terminarán por disminuir el interés hacia un órgano muy problemático desde puntos de vista tanto físicos como psicológicos. En realidad, incluso se prevé que en un futuro no

pueda distinguirse entre hombres y mujeres, sino que existan diversas variedades de individuos, de géneros, tan extrañas para nosotros que no podamos ni imaginarlas. El propio protagonista es un hombre durante la mitad de la novela y una mujer durante la segunda mitad, de una manera natural y con pequeños cambios psicológicos debidos a las diferencias cerebrales y hormonales.

Esta novela nos hace replantearnos tanto la identidad individual como la validez universal del psicoanálisis de Jung, configurado a partir de un apriorismo falsamente considerado universal, como numerosas prerrogativas morales y religiosas. Aquí el género es importantísimo. La afirmación: "Esto podría hacerse y además te muestro cómo podría ser" reconfigura las premisas moral-sexuales en que se basan muchas de nuestras características culturales. Por otra parte, a partir de aquí debemos reconfigurar nuestra concepción de "identidad", pues no se trata sólo de una operación de cambio de sexo porque en el fondo un individuo se siente inmanentemente de otro sexo, considera que hay una perturbación entre su cuerpo y su identidad sexual. En este caso la perturbación no es tan intensa como en nuestra sociedad actual, al poder cambiar de sexo cada individuo con más facilidad que si cambiara de pareja o de vivienda. Todos estos planteamientos nos llevan a considerar el género como uno de los más claros síntomas de la posmodernidad, por su fusión de alta y baja cultura, su hibridismo, su reticencia a aceptar sistemas absolutos, su agónica lucha entre el progreso, el eterno retorno, la incapacidad de comunicación y, quizás como centro del género, su nihilista aceptación de la alienación como característica más representativa de la existencia inteligente.

Muchas ficciones, no todas científicas

No es la ciencia lo que define el género, sino la mentalidad científica de que la realidad puede explicarse —de que podemos llegar a entenderla— y de que no estamos por encima de ella. La realidad y nuestras maneras de acercarnos a ella son, por consiguiente, el tema de la CF. La naturaleza tan abstracta de este tema —así como todo lo que puede entrar en él, es decir, básicamente "todo"— ha provocado que la numerosa variedad de subtemas, subgéneros y formas literarias acumulados durante más de cien años de historia sea prácticamente inabarcable para un profano, enormemente

dificultosa para un experto. Sin embargo, podemos relacionar algunos géneros con algunos temas culturales que pueden resultar interesantes.

Somos lo que construimos

El *hard*, basado en el desarrollo riguroso de una propuesta tecnológica, establece por lo general una clara vinculación entre evolución político-social, o incluso ampliamente cultural en algunos casos, y desarrollo tecnológico o de comprensión científica. Quizás el mejor ejemplo de esta línea sea la novela *El instante aleph* (1995), de Greg Egan. En esta irregular y caótica novela, se presentan casos tan extremos como la defensa del autismo como alternativa intelectual o la evolución del concepto de ser humano a partir de cambios tecnológicos. La premisa fundamental de esta visión parte de la base de que un cambio tecnológico implica inevitablemente un cambio cultural e incluso, en visiones extremas, la evolución tecnológica conllevará obligatoriamente un perfeccionamiento cultural. Evidentemente, esto resulta muy discutible y la propia CF lo ha puesto en duda muchísimas veces, en distopías como *Gattaca* o *Los desposeídos*.

No obstante, la premisa inicial no puede obviarse: un gran cambio tecnológico implica un cambio socio-cultural. El teléfono móvil, Internet, la electricidad, los antibióticos, las armas de destrucción masiva han cambiado nuestra visión de nosotros mismos porque hemos cambiado con todos esos adelantos. No hemos cambiado absolutamente ni dejamos de reír, amar, sufrir, requerir justicia... Pero hemos cambiado respecto a muchas cuestiones sociales. Cada historia prospectiva, por el mero hecho de formular un adelanto tecnológico, conlleva una revisión del ser humano.[46]

Hacia el ahora

El *cyberpunk* presenta, por una parte, sociedades completamente dominadas por el capitalismo a través de gigantescas corporaciones internacionales. Estructuras como la lucha de clases marxista o el contrato social rousseauriano deben ser replanteadas desde esta nueva óptica, con interesantes derivaciones sociales, políticas y económicas. Por otra parte, incide a menudo en la fusión entre humano y máquina, sea a través de

hardware, como miembros artificiales o extensiones cerebrales, sea a través de *software*, creando incluso mundos virtuales donde los personajes pueden llegar a abandonar sus cuerpos para siempre a cambio de vivir permanentemente en una realidad diferida. En este sentido, no sólo cabe estudiar cuestiones ontológicas a partir de nuestra identidad una vez que la nueva forma —o incluso el nuevo cerebro, otra forma en sí— altera la propia identidad. Además replanteamos el sentido de nuestra propia existencia corporal si aceptamos un universo simulado. La obra fundacional, y quizás aún su mejor ejemplo, es *Neuromante*, pero existen otras muchas como *Matrix*.

El hombre de hojalata

El caso de las inteligencias artificiales es bastante más complejo, ya se trate de androides o de grandes ordenadores. Las aproximaciones y conclusiones han sido enormemente diversas, desde el androide de Philip K. Dick, en realidad un mero simulacro de inteligencia, hasta los cerebros positrónicos de Isaac Asimov, capaces de reducir cualquier cuestión ética a algo puramente intelectual. En este sentido, como ejemplo de análisis posible, existe un trabajo de Alfonso Muñoz Corcuera muy interesante sobre las tres leyes de la robótica propuestas por Asimov como principio de programación de cualquier robot:

1) Un robot no puede lesionar a un ser humano ni permitir por inhibición que le sobrevenga daño alguno.
2) Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, salvo que tales órdenes vayan en contravención de lo dispuesto en la primera Ley.
3) Un robot debe proteger su propia existencia siempre y cuando tal protección no suponga contravenir la Primera o la Segunda Ley. Manual de Robótica. 56ª edición 2085 d.C.

En cierto relato, Asimov hace que uno de sus personajes manifieste la siguiente reflexión:

> Porque, si se detiene usted a pensar en ello, las tres leyes de la robótica son los principios guía esenciales de un buen número de los sistemas éticos del mundo. Por supuesto, se supone que todo ser humano posee el instinto de la autoconservación. Eso se corresponde a [sic] la Tercera Ley de un robot. Igualmente, cualquier ser humano “bueno”, con una

> conciencia social y un sentido de la responsabilidad, se supone que se someterá a la autoridad constituida; escuchará a su doctor, a su médico, a su gobierno, a su psiquiatra, a sus semejantes; obedecerá las leyes, seguirá las reglas, se adaptará a las costumbres..., incluso cuando interfieran con su comodidad o su seguridad. Eso se corresponde a [sic] la Segunda Ley para un robot. Igualmente, todo ser humano "bueno" se supone que amará a los demás como a sí mismo, protegerá a sus semejantes, arriesgará su vida por salvar otra. Ésta es la Primera Ley para un robot. Para decirlo en pocas palabras..., si Byerley sigue todas las leyes de la robótica, puede ser un robot, y puede ser simplemente un hombre excepcionalmente bueno. (Asimov, 2006: 413)

A partir de aquí, Muñoz Corcuera (2009) plantea como incorrecta la postura pretendidamente intelectual, no tradicional ni sentimental, del escritor, puesto que dicho planteamiento ético parte sólo de la concepción judeo-cristiana de "ética". En este mismo artículo, el investigador analiza la contradicción ética que este planteamiento provocaría en el mundo clásico helénico. El debate entre las dos concepciones éticas puede desarrollarse a lo largo de dos clases sobre grandes paradigmas éticos. Una parte interesante reside en que en el análisis de ambos paradigmas queda completamente excluido lo sentimental. ¿O no? ¿Es un mero contrato social, necesario para la convivencia, sin verdaderas invocaciones al derecho natural? ¿O se trata de una cuestión subjetiva sentimental de cierto concepto occidental de lo bueno y lo malo? Diversos autores han desarrollado en sus relatos el análisis de las relaciones entre un humano sentimental y un robot, como hemos podido contemplar incluso en numerosos episodios de *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994), a través de un entrañable personaje: Data.

Dentro de este debate ético, se situaría todo el campo de la reflexión de los "derechos no humanos" (animales, paisajes, ríos, montañas), pues el robot sirve como metáfora para pensar los límites de lo humano y quién está sujeto o no a la defensa de los derechos mínimos.

Ahora bien, no podemos quedarnos sólo en el problema de la identidad de una manera tan abstracta. Las vinculaciones con el feminismo y con la construcción de identidades genéricas pueden desarrollarse con efectividad a partir de aquí. La vinculación de lo meramente intelectual en su representación de lo dominante sobre lo emotivo o sobre lo perceptivo tiene que ver con roles sociales e incluso con estereotipadas y reduccionistas imágenes de género. La constante defensa de "lo que nos hace humanos" en las dos primeras series de *Star Trek* (en la contraposición primero con

Spock y luego con Data) representa una visión idealista, por inocente que sea, frente a la competitividad masculina y el capitalismo desprovisto de emociones. De hecho, la banalización capitalista del deseo no tiene que ver sólo con lo masculino, sino con la anulación de todo sistema de valores en nombre de un desinterés por lo ideal. Cuando lo material es lo único que importa, el deseo se frivoliza. Tan materialista es un heroinómano con síndrome de abstinencia como Spock en sus momentos más "robóticos" y, por consiguiente, tan jerárquico desde lo meramente material. Muchísimos relatos de CF desarrollan este tipo de problemáticas en la relación entre emoción, inteligencia, construcción artificial, femineidad y competitividad. Ejemplos muy recomendables son *Blade Runner*, *Pluto*, las películas y series de *Ghost in the Shell*, entre cientos de posibilidades.

La problemática desarrollada a partir de los superordenadores genera otro tipo de problemas. Por lo general, el superordenador representa la inteligencia en un grado inconcebible para el ser humano. No es extraño que los superordenadores a menudo dominen a la humanidad, como en el caso de *Playa de acero*, del cuento clásico "I Have No Mouth, and I Must Scream" (Ellison, 1997) o de *La sonrisa del gato* (Martínez, 1995). La otra posibilidad es que sus inteligencias les vuelvan completamente indiferentes hacia el ser humano, por lo que terminan por separarse de nuestras irritantes y tediosas ignorancias, como en el caso de *Excesión* (Banks, 1996).

Sea la que sea la actitud de estas superinteligencias hacia nosotros —indiferencia, sadismo, paternalismo, cooperación…— prácticamente siempre son un trasunto del concepto cristiano de divinidad y su prospectivación narrativa se encuentra estrechamente relacionada con una reflexión no sobrenatural del concepto de "Dios".

Viajando por nuestro yo

El concepto de mutante es extenso y complicado, sobre todo porque debemos dirimir si lo consideramos sólo como evolución natural o si incluimos en el motivo la evolución artificial. Un rápido vistazo al propio concepto de evolución hace que las diferencias entre ambas posibilidades no sean realmente acusadas. Es cierto que el planteamiento de la evolución natural conlleva planteamientos ontológicos y sociales —incluido lo religioso— que pueden favorecer el conflicto entre diferentes corrientes de

pensamiento. No obstante, considero que la esencia intelectual del subgénero reside en la superación de nuestras limitaciones humanas y su influencia en el entorno. En este sentido, poco importa si la evolución es natural o artificial. Evidentemente, existen implicaciones en el concepto de "identidad" y "ser humano", pero me parecen muy vinculadas con lo anterior. Propongo tres ejemplos que considero especialmente ilustrativos. En primer lugar, el caso de *Flores para Algernon*, en la que un discapacitado intelectual se somete a un experimento para incrementar su intelecto. El protagonista debe contar en un diario su experiencia, día tras día. Incorporo aquí el comienzo de la novela:

> enforme de pogresos 1 marso 3
>
> El doctor Strauss dise que debo escrebir lo que yo pienso y todas las cosas que a mi me pasan desde aora. No se porque pero el dise que es mui importante para que ellos puedan ber si ellos pueden usarme a mi. Espero que ellos puedan usarme a mi pues miss Kinnian dise que ellos quisa pueden aserme listo. Yo quiero ser listo. Me yamo Charlie Gordon y tabajo en la panaderia Donner. El señor Donner me da 11 dolares por semana y pan y pasteliyos si qiero. Tengo 32 años y mi cumpleaños es mes prosimo. Le e dicho al doctor Strauss y al profesor Nemur que no se bien escrebir pero dise que no inporta que debo escrebir igual que ablo y como escrebo las composiciones en la clase de miss Kinnian en la clase de adultos ratasados del colegio bikman donde boi 3 bezes por semana en mis oras libres. El doctor Strauss dise que escreba mucho todo lo que yo pienso y todo lo que me pasa pero yo no puedo pensar mas porque no tengo nada mas para escrebir y asi termino por oi... su afetisimo Charlie Gordon. (Keyes, 1966: 11)

A continuación, transcribo las anotaciones de Charlie a mitad de la novela:

> INFORME DE PROGRESOS 13
>
> 10 de junio. Estamos en un Stratojet que va a volar hacia Chicago. Debo este Informe de Progresos a Burt que ha tenido la luminosa idea de hacérmelo dictar a un magnetófono, del que después los pasará a máquina una secretaria de Chicago. Nemur considera la idea excelente De hecho, quiere que utilice el magnetófono hasta el último minuto. Estima que el hecho de hacer escuchar la cinta más reciente al final de su reunión aportará un nuevo elemento a su informe.
>
> Aquí estoy pues, sentado solo en nuestro compartimento privado en un Jet en vuelo hacia Chicago, intentando acostumbrarme a pensar en voz alta, habituarme al sonido de mi voz. Supongo que la secretaria mecanógrafa podrá eliminar todos los hum, eh y ah y darle al conjunto un aspecto natural en el papel. (No puedo impedir el sentirme como paralizado cuando pienso en los centenares de personas que van a escuchar las palabras que estoy pronunciando ahora.)
>
> Mi mente está vacía. En este instante lo que experimento es más importante que todo lo demás.

> La idea de volar me aterra.
>
> Por lo que sé, nunca antes de la operación llegué a comprender realmente lo que es un avión. (133)

Desgraciadamente, el experimento fracasa y, tras muchos infructuosos esfuerzos, Charlie vuelve a su estado inicial. Transcribo aquí el inicio del último informe:

> 21 de noviembre. Oy e echo una tonteria e olbidado que ya no boi a la clase de adultos de miss Kinnian como acia antes. E entrado y me e sentado en mi antiguo puesto al fondo de la sala y ella me a mirado raro y a dicho Charlie de donde bienes. Yo e dicho ola miss Kinnian e benido por mi lecion de oy pero e perdido el libro.
>
> Ella se a puesto a llorar y a salido corriendo de la clase. Todo el mundo me a mirado y e bisto que muchos ya no eran los mismos de cuando estaba yo.
>
> Despues de golpe me e recordado de algo de la operasion y de aberme buelto listo y e dicho esta bez si as echo el Charlie Gordon. Me e ido antes de que ella buelba a la clase.
>
> Es por eso por lo que me boy de aqui a la escuela asilo Warren. No quiero que buelba a pasar algo asi. No quiero que miss Kinnian sufra por mi. (295)

Como observamos, en esta novela se reestructura la identidad del individuo y se problematiza el concepto de “alma” como una entidad indisociable del concepto de individuo. ¿Qué rasgos posee el alma de Charlie Gordon? ¿Existe huella de lo intelectual en su alma? En este sentido considero que toda narración de mutantes implica una reflexión en cuanto al concepto de identidad. No obstante, la interacción con el entorno y nuestra relación personal con nuestras limitaciones me parecen temas con mucho más desarrollo. Sea como sea, no pueden eludirse cuestiones religiosas, psicológicas y ontológicas.

La segunda propuesta la encontramos en la novela *Homo Plus*, donde un astronauta es alterado corporalmente para permitirle sobrevivir sin ningún traje en la superficie del planeta Marte. Las progresivas evoluciones mentales que se producen en él derivan de los cambios físicos, estableciéndose una vinculación entre cuerpo y personalidad mucho más estrecha aún que la ya establecida en la novela de Keyes. Como considero obvio, el debate aquí sí estaría centrado en la naturaleza de nuestra identidad personal, pero también en la manera en que dicha identidad depende de nuestro cuerpo y de nuestro entorno.

Por último, en lo referente a los mutantes, tenemos el clásico *El fin de la*

infancia, de Arthur C. Clarke, donde todos los niños del planeta Tierra alcanzan en unos breves años un nivel inconcebible de inteligencia colectiva que les funde con el Cosmos, para desesperación y frustración de los adultos. La obra parece defender el concepto de ser humano como centro del Universo, pero desde una óptica evolucionista y desde un intento de comprender la relación armónica que puede existir entre nuestra especie y el resto de lo que existe. En este sentido, cabe preguntarse también por el concepto de progreso, en cuanto a que toda la humanidad anterior a ese estado de evolución carece de sentido, más que como un mero vehículo para alcanzar el estado final. En una especie de comunismo existencial, el individuo deja de importar para delegar el protagonismo en la especie e incluso menos aún: en el último eslabón de la especie.

En todas ellas, se parte de la inevitabilidad del destino humano, así como de su dependencia de su propia naturaleza y del entorno para la construcción de la identidad, por encima de la posible influencia de un “alma”.

Nosotros desde el Otro

No obstante, quizás la línea más compleja de todas, por abarcar en sí casi todas las posibilidades intelectuales, es la del primer contacto. El centro mismo de esta tendencia es el encuentro con el Otro, un otro tan diferente a nosotros que nos obliga a replantearnos de un modo casi absoluto toda nuestra civilización. Los ejemplos son numerosísimos y resulta imposible enlistar aquí siquiera todas las posibilidades desarrolladas. Me ha costado escoger sólo unas pocas variables, así que finalmente he optado por las más evidentes: *Un caso de conciencia* (Blish, 1958), *La mano izquierda de la oscuridad*, el personaje *trekkie* del *borg* y la frustrante *Solaris*.

James Blish presenta un mundo donde existe una raza extraterrestre que no conoce la religión. Su mera presencia destruye las convicciones tradicionales respecto a las religiones. Su filosofía de vida se centra en el aquí y el ahora.

> Los litinos no tenían periódicos, ni crónica negra, ni sistemas de comunicación individual, ni aficiones claramente diferenciadas de sus ocupaciones habituales, ni partidos políticos, ni recreos públicos, ni constituían diversidad de naciones. Desconocían el juego, la religión, los deportes, los cultos y los oficios litúrgicos. Era de suponer que no pasaban

> todas las horas de vigilia intercambiando conocimientos, pendientes del trabajo, discutiendo temas de filosofía e historia o trazando planes para el futuro. ¿O sí? (Blish, 1986: 24)

Para el misionero que llega a dicho mundo, tal concepción resulta mucho más peligrosa que la que los españoles encontraron al llegar por primera vez a América. Los habitantes de Lithian no precisan de dioses para su felicidad, de planteamientos místicos de ningún tipo para mantener su sociedad, para desarrollar la ciudadanía amable, respetuosa y civilizada:

> ¿Es que acaso los litinos no soñaban por las noches? ¿Era posible que existiera en el universo un ser racional de un orden superior al que no paralizara nunca, ni un solo instante, el súbito dilema, el miedo a entrever la absurdez de los actos, la ceguera del saber, la esterilidad de haber nacido? (Blish, 1986: 44)

Ya el planteamiento podría chocar a muchos jóvenes estudiantes. Lo que encontramos aquí es la lucha entre modernidad y posmodernidad desde los mismísimos presupuestos de Gianni Vattimo (2008: 28), por los cuales el nihilismo y la falta de asideros sistemáticos absolutos pueden conllevar la felicidad sin problema.

Le Guin, desde otro punto de vista, plantea un mundo de humanos cuya sexualidad cambia con las fases de la Luna, con lo que la naturaleza del encuentro sexual entre dos amantes varía según el momento. A este mundo llega un terrestre, masculino, que debe interactuar con esta extraña civilización. Transcribo algunos pasajes reveladores.

> Lo había intentado varias veces, pero mis esfuerzos concluían en un modo de mirar demasiado deliberado: un guedeniano me parecía entonces primero un hombre, y luego una mujer, y les asignaba así categorías del todo irrelevantes para ellos, y para mí fundamentales. (Le Guin, 1969: 18)
>
> Al hombre le gusta que se respete su virilidad, a la mujer que se aprecie su femineidad, por muy indirecto y sutil que sean el respeto y la consideración. En Invierno no hay tales cosas. Se nos considera y juzga tan sólo como seres humanos. Es una experiencia sumamente desagradable. (90)
>
> —Buenas noches, Ai —dijo el extraño, y el otro extraño contestó:
>
> —Buenas noches, Harth.
>
> Un amigo. ¿Qué es un amigo en un mundo donde cualquier amigo puede ser un amante en la próxima fase de la luna? No yo, prisionero de mi virilidad; no un amigo de Derem Har, o cualquier otro de esa raza. Ni hombre ni mujer, y los dos a la vez, cíclicos, lunares, metamorfoseándose al contacto del otro variable de la estirpe humana, no eran de mi carne, no eran amigos: no había amor entre nosotros. (193)

La manera en que vivimos nuestra identidad sexual se pone en duda, pero la novela no cuestiona sólo lo psicológico, sino que establece que en un mundo sin idénticos roles sexuales existiría una sociedad completamente diferente, por lo que no existen guerras y por lo que las instituciones sociales, políticas y económicas se ven profundamente transformadas. Quizás la más hermosa consideración que nos expresa Le Guin, hija de un importante antropólogo, sea la de la cultura oral y folklórica de estos seres, para los que inventa mitos y leyendas enormemente diferentes de los nuestros. En este sentido, se trata de un maravilloso ejemplo con el que transgredir los apriorismos de una antropología universal. Por otra parte, obras como ésta han sido modelos magníficos para estudios poscoloniales (Langer, 2011). En estas historias, el choque entre civilizaciones, la dominación de unas sobre otras, la búsqueda de una identidad en los orígenes o en un nuevo paradigma que ya no puede ser el pasado, la emancipación, el diálogo... representan metafóricamente algunos de los temas más acuciantes de nuestro mundo globalizado.

En tercer lugar, tenemos el personaje del *borg*, quizás los villanos más impactantes de las diferentes series de *Star Trek*. Se trata de una especie de ciborgs que se desarrollan a partir de la asimilación dentro de su inteligencia colectiva de cualquier ser vivo. Con dicha asimilación anulan absolutamente su individualidad del sujeto en cuestión. El *borg* implica en sí mismo una aspiración absoluta de la Humanidad: la falta de consciencia a favor de una consciencia más absoluta basada en la destrucción de las fronteras entre el Yo y el Otro. Pues ¿qué es el *borg* sino una fusión entre el Yo y el Otro en uno solo? Añadamos el deseo de extender esa satisfactoria equidad a todo ser vivo. Pues ¿cómo un *borg* no va a pretender extender esa enorme felicidad que supone acabar de una vez por todas con todos los monstruos, con todos los Otros, con la soledad del Yo?

Bajo el motivo del *borg* se encuentran todos los totalitarismos en los que el individuo deja de importar a favor de la masa. Representa la fusión del alma con Dios y el servicio del individuo al Estado en la dictadura de Estado, cuando se pretende que el Yo forme parte integrada del Otro, fundiéndose con él. El *borg* representa como ningún otro personaje la elección entre soledad y aceptación con que agoniza todo individuo. Como mejor ejemplo de esta agonía, pueden presentarse algunos capítulos de la

cuarta temporada de la serie *Voyager*, en particular, donde incluso aparece el dilema de la ética del poder. En estos capítulos, la capitana de la nave espacial asume la responsabilidad de obligar a una *borg*, en contra del criterio de la ciborg, a perder su consciencia colectiva a cambio de una individualidad. Es decir, en defensa de la libertad de elección, la autoridad impone la negación a la elección.

Como último ejemplo, y dejando muchos más temas pendientes, tendríamos el caso de la novela de Lem: *Solaris*. El argumento se centra en la estancia de un psiquiatra en el planeta Solaris. Allí se extiende un inimaginable mar que parece responder a estímulos: crea construcciones sobre sí mismo y parece reaccionar —unas veces sí, otras no— a la presencia humana, pero sin éxitos comunicativos. Hay una excepción a esta escasa interacción: la repentina e imposible presencia de una mujer difunta del pasado del psiquiatra. ¿La crea este mar para comunicarse? ¿Desea el mar, únicamente, experimentar con otro ser inteligente? ¿No tiene nada que ver dicho mar con esta aparición? El protagonista llega a plantearse si dejarse vencer por la ilusión, pero esta presencia —parece— no es más que una extensión de sus propios sentimientos y recuerdos. Parece evidente que ha sido producida por ese mar vivo, pero no se sabe si las otras construcciones del mar responden a un patrón inteligente, aunque desde nuestra perspectiva humana esta parezca la lógica conclusión. No se sabe si la creación de la mujer es una sonda investigadora, un intento de comunicación, un reflejo intuitivo… Este ser es totalmente ajeno a nosotros, aunque no nos aterrorice.

La novela lleva el problema de la Otredad a sus límites más extremos y concluye que cualquier contacto con una cultura de contexto diferente a la nuestra culminaría trágicamente en un fracaso, debido a la enorme cantidad de presupuestos sobre la Realidad que ambas naturalezas —la nuestra y la suya— llevaríamos sobre nuestras espaldas. Las múltiples reflexiones extraíbles a partir de esta novela acerca de qué son el ser humano, la civilización y la cultura se entremezclan con las reflexiones acerca de nuestro lugar en el Universo. *Solaris* es de una Otredad tan absoluta y responde —si es que está vivo realmente— a una evolución tan diferente que cualquier patrón humano de lectura, de análisis, de comunicación está irremediablemente destinado al fracaso. ¿Responde a la nueva perspectiva

social posmoderna? Evidentemente, pero no se pretende con él crear ningún patrón de conducta, sino enfrentar al lector con una realidad inaceptable: que el Otro existe y es completamente ajeno.

De excursión por el fin del mundo

Para hablar de literatura postapocalíptica deben darse varios factores. Por ejemplo, no bastan el desastre y el genocidio, pues muchas obras de CF contienen estos elementos y poco o nada tienen que ver con lo postapocalíptico. En primer lugar, la posibilidad de hacer renacer la cultura pérdida debe ser casi nula. A continuación debemos centrarnos en la lucha de los supervivientes contra un medio ambiente hostil, en el cual el papel de la naturaleza suele resultar determinante. Casi todas cuestionan la necesidad de la civilización. Que la cuestionen no implica obligatoriamente que la censuren, pues la nostalgia es un elemento recurrente en todo el género, como en *La tierra permanece* o en *La carretera*. Curiosamente, no suelen centrarse en la perdida tecnológica, así que las críticas derivan casi siempre hacia lo social y los prejuicios y los convencionalismos innecesarios. Pero, lejos de defender un regreso feliz a la naturaleza, de ser alegorías del mito de la *Edad de Oro* perdida, casi siempre terminan derivando hacia nuevas sociedades con nuevos prejuicios y convencionalismos, y siendo determinados por el medio ambiente, debido a las circunstancias consecutivas de la tragedia.

Por otra parte, la plausibilidad del desastre en nuestra propia existencia cotidiana contrasta con las brutales magnitudes de lo descrito. Así, el estudiante puede encontrarse con un fin de la civilización inexplicable desde motivos religiosos o trascendentes. Se trata de una experiencia nihilista que pretende ser brutal y cuyo interés se basa en la negación de lo terrible, de la realidad, de la madurez, de la pertenencia a un plan divino, contrastado con la imposibilidad para encontrar razones que nieguen su posibilidad. Es decir, puede ocurrir lo peor que esperes y nadie tiene por qué salvarte, puesto que hemos caído en este mundo sin nadie que nos sostenga ni a quién preocupemos.

Por último, lo postapocalíptico tiene que ver también con el fin de la utopía y la invitación —casi exigencia— de aceptación de la realidad sociocultural que vivimos. El género en su conjunto critica muy poco

elementos concretos sociopolíticos del paradigma anterior, más allá de cuestiones humanas muy generales y de cierta vuelta ingenua a la naturaleza. El éxito actual del género puede deberse al deseo inherente a nuestro tiempo de destruir todo para volver a empezar que, al mismo tiempo, previene de los problemas de dicha destrucción. Desde un punto de vista conservador, se trata de una actitud peligrosa, en cuanto que implícitamente anula cualquier iniciativa revolucionaria e invita a la conformidad con lo que se tiene, por miedo a una situación mucho peor. Prácticamente ningún relato postapocalíptico que yo recuerde en este momento pone en duda seriamente el sistema social del que partía; al contrario, lo añora con gran tristeza y desea la vuelta al mismo. Esto parece evidente si la comparación se establece entre lo que tenemos y un mundo en el que van a comernos los zombis. Un buen ejemplo intermedio es *La tierra permanece*, donde lo melancólico se funde con el rejuvenecimiento y el sueño del Nuevo Mundo, en un contraste irreconciliable.

Eres yo

Resultan evidentes los problemas generados por la bioética, por todas las cuestiones relacionadas con el uso de células madre o la experimentación con seres humanos, especialmente mediante el tema de los clones. Cuando experimentos de clonación como los que han sido desarrollados en el mundo real son calificados de CF, conviene visitar dicha CF para reflexionar acerca de las repercusiones intelectuales. Entre las diferentes novelas que han tratado el problema de los clones, recomiendo especialmente la extraordinaria *Nunca me abandones*, donde se plantea una sociedad en la que se educa a una serie de clones para que acepten que serán sacrificados cuando el individuo original necesite determinados órganos. La novela plantea varias cuestiones polémicas. En primer lugar, nos encontramos con un grupo de seres humanos que no tienen miedo a la muerte. Esta premisa inicial ya es discutible y hace dudar del concepto de "muerte" y de las implicaciones mentales del mismo.

En segundo lugar, descubrimos en la novela que, si bien los protagonistas carecen del miedo a su propia muerte, sí resultan muy afectados por la muerte de los semejantes, más allá incluso de sus simpatías hacia ellos, como si ese miedo estuviera latente y sencillamente se hubiera redirigido.

No obstante, considero que la novela invita a preguntarse si la empatía hacia la muerte es universal y si su negación es sólo un condicionamiento social. En tercer lugar, nadie puede ignorar las consecuencias éticas de una serie de individuos creados para ser ejecutados. Durante toda su existencia son alimentados, cuidados y tratados en las mejores condiciones posibles, para que sufran lo mínimo y para que disfruten de una existencia feliz, ya que realizan un gran servicio a la comunidad. La diferencia con los toros de lidia es que, a diferencia de estos animales, los clones aceptan ese servicio como si fuera parte de su destino. Aquí nos encontramos con un planteamiento terrible de "destino social". Aún podemos desarrollar el debate bioético más evidente. Supongamos que estos clones no fueran jamás despertados, que se encontraran en un permanente estado de inconsciencia desde su nacimiento, como en el cómic de John Byrne y Mike Mignola: *Mundo de Krypton* (1987-1988). ¿Sería más ético entonces? ¿De dónde parten los derechos de un ser humano? ¿Qué es un ser humano? Si estos clones inconscientes son seres humanos, rechazar esta posibilidad como "no ética", ¿debería implicar los mismos argumentos que respecto a un aborto avanzado, donde quizás el propio feto siente mucho más que estos seres?

Cabría por último plantear el problema de la identidad, en cuanto a que el individuo clonado no es, sin el mismo condicionamiento social, el individuo original. Esto implica, por supuesto, más debates sobre la responsabilidad de los propios actos y el determinismo social en relación con el determinismo genético. Como variable de bioética, y ya fuera de la cuestión de los clones, nos encontramos de nuevo con el caso de *Gattaca*, una película bastante conocida que profundiza en problemas como el del determinismo genético, la libertad individual o los mitos sociales que provocan la aparición de determinadas leyes o de determinadas decisiones laborales. El poder y la obsesión personal por el control parecen ser los verdaderos argumentos escondidos tras la discriminación social basada en la genética que muestra la película.

Yo soy mi cerebro

Quizás entre todos los subgéneros que se encuentran de moda en la CF, el de mayor influencia e interés en los últimos años ha sido el del cine

demiúrgico,[47] basado a su vez en las novelas y relatos de duda cartesiana conocidos sobre todo a través de Stanislaw Lem y Philip K. Dick. Como primer acercamiento a este tipo de narraciones, recomiendo un cuento de Lem, “El doctor Diagoras”, y la novela *Una mirada a la oscuridad* (1977) o el cuento “We Can Remember It for You Wholesale” (1966), ambos de Dick. En cuanto a las películas que tocan el tema, su número ha aumentado considerablemente en las últimas décadas. Citaré aquí la más interesantes desde la perspectiva que nos ocupa: *Total Recall* (Verhoeven, 1990), *The Lawnmower Man* (Leonard, 1992), *Abre los ojos* (Amenábar, 1997), *El show de Truman*, *Matrix*, *Nivel 13* (Rusnak, 1999), *eXistenZ* (Cronenberg, 1999) o *El origen* (Nolan, 2010).

A finales de los noventa y, como hemos visto, desde una corriente de la CF literaria y, especialmente desde las narraciones de Dick y de Lem, encontramos una especial saturación de películas cuyo nóvum es la existencia de dos niveles de realidad a partir de una mediación tecnológica. Uno de estos niveles ha sido creado por un ser inteligente para luego habitarlo con seres humanos o virtuales. Estos seres han sufrido la manipulación de sus recuerdos y de sus percepciones sensoriales para que vivan sin saber que todo su entorno es una creación artificial dominada por una inteligencia superior. Este tipo de historias representan un buen ejemplo del hibridismo de géneros contemporáneo. A menudo el conflicto aparece en robots, recurso que permite explorar el proceso de construcción sin la posibilidad de recurrir al alma.[48] Además, ciertos elementos *cyberpunk* aportan a menudo una estética inusual para lo que a menudo son distopías. Los elementos distópicos en este género pueden abundar tanto como los utópicos, creando conflictos interesantes entre sí. Todo ello se combina para el verdadero motor de estas historias: el conflicto del personaje que debe decidir si pasar de un paradigma a otro.

Recomendaciones de crítica cultural y CF	
Frederick Pohl	*Homo Plus* (novela)
Isaac Asimov	*Los robots* (antologías)
Ursula K. Le Guin	*El nombre del mundo es bosque* (novela)
Ursula K. Le Guin	*La mano izquierda de la oscuridad* (novela)

Ideas básicas
Por el mero hecho de presentar un mundo alternativo, ya existe una crítica cultural en toda historia de CF, por leve que sea dicha crítica.
El problema de la identidad es quizás el principal tema de la CF. Esta identidad implica un "yo social" y un "yo material" (basado más en el cuerpo que en el alma).
No se puede estudiar ningún personaje de la CF sin analizar su relación con otros personajes de la obra y su relación con la realidad en que vivimos los lectores.

Algunas cuestiones interesantes para estudiar la relación entre la cultura y la obra de CF:

1) ¿Qué críticas culturales cabe deducir de la obra de CF que trabajamos?
2) ¿De qué manera cambian esas críticas culturales la manera en que enfrentábamos problemas socio-políticos? ¿Introduce ideas que antes no contemplábamos?
3) ¿Podemos aplicar metodologías sobre feminismo, poscolonialismo, estructuras de poder, desde el psicoanálisis, lo queer u otras? ¿De qué manera te acercarías a estas obras desde dichas metodologías?

Conclusiones

Hemos viajado a otros mundos en compañía de otros seres, que no sabemos bien si calificar como “humanos” o simplemente como “extraños”. Esos mundos diferentes a lo que conocemos son exageraciones del nuestro y reconocemos en ellos ciertos rasgos que nos asustan o nos maravillan. Con este turismo a través de dichas exageraciones, los autores de CF han sabido explorar nuestra identidad y nuestras relaciones con el entorno de maneras inauditas hasta entonces. Sin embargo, no sólo aportaron reflexiones y sensaciones. Además desarrollaron el arte de maneras que no se conocían, por las facilidades de experimentación que el propio género aportaba.

No obstante, la miríada de temas, sentimientos, críticas contenidas en cada obra individual quedan sublimadas en un aspecto mucho más amplio: el imaginario creado dentro de la cultura popular. Hoy en día, el robot, el viaje en el tiempo, el postapocalipsis, el mutante, el superordenador, la distopía, la realidad virtual y, desde luego, el viaje espacial, se han incrustado en nuestra realidad cultural y, con ello, han introducido nuevas maneras de entendernos y nuevas maneras de mirar lo que nos rodea. No sólo disfrutamos las historias y las atmósferas de CF; también nos sirven para alejarnos de la superstición, de nuestras cadenas intelectuales y de nuestra claustrofóbica y alienante cotidianeidad. En sí, todo relato de CF implica una crítica sociopolítica y existencial por su propia naturaleza, ya se emplee desde una simple batalla cósmica o desde un entramado político futurista con bases económicas.

Leemos literatura o vemos cine y tv de ciencia ficción porque queremos conocer otras posibilidades, porque no nos conformamos con lo que nos llega y decidimos replantearnos nuestras vidas; desde lo real, no desde lo que no podría ser. Llegamos a la CF porque no tenemos clara nuestra sexualidad, la educación de nuestros hijos o el sistema de gobierno que votamos. Imaginamos el futuro porque nos preguntamos acerca de nuestro pasado, porque sabemos que nuestro presente necesita ser observado desde otros puntos de vista. Existe la CF porque necesitamos mirar más allá.

Somos ciudadanos de ciencia ficción. Ya no vivimos con los dioses, ni con lo sellado en una bula papal. Sabemos que el mundo cambia como no

esperábamos, que nuestra humildad no viene de ningún texto sagrado, sino de haber vivido tanto que el futuro nos ha comido cada seguridad que manteníamos.

Decía un amigo mío que nuestros padres han vivido postulados como la homofobia o el aborto sólo para descubrir que eran legales e incluso cotidianos. Algunos no lo han aceptado; los que lo aceptaron... Aceptaron la ciencia ficción, las otras posibilidades, los otros mundos. Ojalá nosotros seamos tan sabios cuando lleguemos a su edad.

Leer CF impide escapar de nuestra realidad, evadirnos, negarnos. La mera existencia de una historia de CF contiene una subversión de nuestro universo y como tal ha de estudiarse, como una crítica a nosotras mismas.

Vale.

Bibliografía citada

ALDISS, Brian (1970). “Confluencia” en *El momento del eclipse*. (Matilde Horne, trad.) Barcelona: Minotauro: 2002, 118-26.

AMIS, Kingsley. (1961). *El universo de la ciencia ficción*. (Juan Antonio Méndez, trad.) Madrid: Ciencia Nueva, 1966.

ASIMOV, Isaac (1950). *Yo, robot*. (Manuel Bosch Barret, trad.) Barcelona: Planeta de Agostini, 2006.

BENFORD, Gregory. (1980). *Cronopaisaje*. (Domingo Santos, trad.) Barcelona: Ediciones B, 1994.

BLISH, James. (1958). *Un caso de conciencia*. (R.A.A., trad.) Barcelona: Orbis, 1986.

BLOCH, Ernst. (1959). *El principio esperanza*. Vol. 1 (Felipe González Vicén, trad.) Francisco Serra (Ed.). Madrid: Trotta, 2007.

BRIN, David. (1990). *Tierra*. (Rafael Marin Trechera, trad.) Barcelona: Ediciones B, 1992.

CAMPRA, Rosalba. (2008). *Territorios de la ficción: Lo fantástico.* Sevilla: Renacimiento.

CARD, Orson Scott. (1986). *La voz de los muertos*. (Rafael Marín Trechera, trad.) Barcelona: Ediciones B, 2004.

CSICSERY RONAY JR., Istvan. (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.

DÍEZ, Julián. (2008). “Secesión”. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, 10, 5-11.

DÍEZ, Julián y Fernando Ángel Moreno. (2015). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.

ECO, Umberto. (1964). *Apocalípticos e integrados*. (Andrés Boglar, trad.) Barcelona: Lumen, 1989.

FREEDMAN, Carl. (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GIBSON, William. (1984). *Neuromante*. (José Arconada Rodríguez y Javier

Ferreira Ramos, trads.) Barcelona: Minotauro, 1992.

GOMEL, Elana. (2010). *Postmodern Science fiction and Temporal Imagination*. Londres: Continuum Literary Studies.

GOODMAN, Nelson. (1978). *Maneras de hacer mundos*. (Carlos Thiebaut, trad.) Móstoles: La Balsa de la Medusa, 2013.

GUNN, James. (2005). "Towards a Definition of Science Fiction" en J. Gunn y M. Candelaria (Eds.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction* (5-12). Lanham-Toronto-Oxford: Scarecrow Press.

HARSHAW, Benjamin. (1984). "Ficcionalidad y campos de referencia" (Eugenio Contreras, trad.) en A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria* (123-57). Madrid: Arco/Libros.

JAMESON, Fredric. (2005). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. (Cristina Piña Aldao, trad.) Madrid: Akal, 2009.

KEYES, Daniel. (1966). *Flores para Algernon*. (Domingo Santos, trad.) Barcelona: Acervo, 1982.

LANGER, Jessica. (2011). *Postcolonialism and Science Fiction*. Londres: Palgrave MacMillan.

LE GUIN, Ursuka K. (1969). *La mano izquierda de la oscuridad*. (Francisco Abelenda, trad.) Barcelona: Minotauro, 1980.

LEM, Stanislaw. (1974). "The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring". *Science Fiction Studies*, 1 (3). s.p.i. Web. 23/09/2016

LEWIS, C.S. (1937-1965). *De este y otros mundos: Ensayos sobre literatura fantástica*. (Amado Diéguez Rodríguez, trad.) Barcelona: Alba, 2004.

LUCKHURST, Roger. (2005). *Science Fiction*. Cambridge: Polity.

MALMGREN, Carl D. (1988). "Towards a Definition of Science Fiction". *Science Fiction Studies*, 15 (46), 259-281.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. (2010). "Science Fiction as Mainstream Literature: The Spanish Scientific Romance and Its Reception before the Spanish Civil War". *Foundation*, 110, 38-59.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. (2013). "El retrofuturismo literario: En torno a *Steampunk. Una antología*". *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, II (2), 64-72.

MERRILL, Judith. (1985). “Afterword: We have met the Alien (and it is us)” en Merrill, Judith (1985). *Tesseracts*, Toronto: Press Porcépic, 274-284.

MIÉVILLE, China. (2009). “Cognition as Ideology: A Dialectic of Science Fiction Literature” en M. Bould y C. Miéville (Eds.), *Red Planets* (231-48). Middletown: Wesleyan University Press.

MORENO, Fernando Ángel. (2014). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Gijón: Sportula.

____. (2015, Enero 26). De Kant a la ciencia ficción. *C*. Acceso en: http://www.ccyberdark.net/1888/de-kant-a-la-ciencia-ficcion/

MORENO, Fernando Ángel, e Ivana Palibrk. (2012). “El lenguaje de la ciudad postpostmoderna: la Nueva Nueva York de *Futurama*”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, IV (1), 105-22.

PARDO, José Luis. (2004). *Las reglas del juego: Sobre la dificultad de aprender filosofía*. Barcelona: Círculo de Lectores.

ROBU, Cornel. (2004). “A Key to Science Fiction’: Revisiting the Sense of Wonder”. *Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, II (1), 29-37.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. (1995). “Introducción” en N. Santiáñez-Tió (Ed.), *De la Luna a Mecanópolis: Antología de la ciencia ficción española (1832-1912)* (7-35). Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1989). *¿Qué es un género literario?* (Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, trads.) Madrid: Akal, 2006.

SKLOVSKI, Victor. (1917). “El arte como artificio” (Ana Ma. Nethol, trad.) en T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (55-70). México: Siglo XXI, 1970.

SUVIN, Darko. (1979). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. (Federico Patán, trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

TOMASHEVSKI, Boris. (1925). “Temática” (Ana Ma. Nethol, trad.) en T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (199-232). México: Siglo XXI, 1970.

TRÍAS, Eugenio. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

VARLEY, John. (1992). *Playa de acero*. (Carlos Gardini, trad.) Barcelona: Ediciones B, 2005.

Notas

---

1. Me referiré al género a partir de ahora mediante las tradicionales siglas "CF".

2. En mi opinión, el mejor estudio en torno a la problemática de los géneros literarios es el de Jean-Marie Schaeffer (1989): *¿Qué es un género literario?* El lector descubrirá, si le da por contrastar, que mi visión de los géneros parte de presupuestos similares a los suyos.

3. Con esto no niego realidades textuales, como los semas correspondientes a la palabra "árbol" y la certeza de ciertas relaciones culturales de dichos semas con los de la palabra "ahorcado". Me refiero a la vinculación entre las interpretaciones y los postulados categoriales reduccionistas.

4. Con buen criterio, el propio Bradbury defendía que su libro no era de CF y daba razones de peso. Por otra parte, el texto sostiene perfectamente una lectura de CF, si se lee desde una perspectiva diferente a la de su autor. Esto implica varios hechos: la relatividad de la opinión del autor respecto a su propia obra y la pluralidad de miradas interesantes con que puede leerse un mismo texto.

5. Con "materialista" me refiero a una visión del mundo que supedita cualquier consideración "ideal" o "abstracta" del mundo —como los conceptos de justicia, amor, ética...— a una ausencia de contradicción con las leyes conocidas de la naturaleza. Es decir, no caben aquí la magia ni las explicaciones religiosas del Universo. La literatura fantástica, por el contrario, acepta a menudo lo sobrenatural, la magia y explicaciones obsoletas del Universo como las aportadas en textos que las religiones consideran sagrados. Evidentemente, en ciertos casos concretos, la línea puede ser difusa.

6. Véase nota 5.

7. Pueden consultarse algunas discusiones clásicas como las planteadas por James Gunn (2005) o Carl D. Malmgren (1988). Disponemos de una interesante crítica a las teorías de Suvin por parte del escritor China Miéville (2009).

8. El formalismo ruso fue un movimiento de teoría y crítica literaria surgido en la URSS en el primer cuarto del siglo XX. Tuvo dos grandes focos: la OPOJAZ de San Petersburgo, con la figura destacada de Viktor Shklovsky, y el Círculo Lingüístico de Moscú, centrado en el célebre Roman Jakobson. Se enfocaba en el estudio objetivo del texto literario, previo a consideraciones como la vida del autor o el contexto histórico. En este sentido, la OPOJAZ defendió el concepto de "desautomatización" como principal elemento de la experiencia estética, en cuanto a que todo texto estético debe producir un extrañamiento en el receptor. Este extrañamiento obliga a dicho receptor a desautomatizar su realidad cotidiana y reconsiderarla a partir de la propuesta textual. De este principio parte Darko Suvin para su propuesta del nóvum.

9. Sin embargo, debo confesar que mi definición favorita siempre ha sido, pese a su insuficiencia académica, la de Judith Merrill: "La CF es la literatura de la imaginación disciplinada". Si bien es cierto que toda literatura implica imaginación disciplinada, ésta se constituye como una especial tensión entre lo posible y lo imposible que debe culminar en el extrañamiento cognitivo.

10. Preferiría que no se tomaran estas notas como postulados sobre un tema tan complejo. Es una reducción funcional para introducir problemas históricos, formales y críticos de la CF, no un tratado sobre la cultura popular.

11. Carl Freedman (2000) realiza un análisis interesante del problema de la etiqueta canónica relacionándola con la CF en *Critical Theory and Science Fiction*. Siguiendo quizás a Bordieu, apunta a que la cultura canónica se genera mediante la legitimación que permite la adquisición de capital simbólico, el cual varía sincrónica y diacrónicamente.

12. El crítico Julián Díez (2008) opina que debe hacerse una distinción genérica entre la literatura de

fuerte influencia popular, lo que podría denominarse con el habitual “CF”, y la que no sigue dichas pautas sino la tradición utópica y distópica, que él prefiere etiquetar como “literatura prospectiva”. Considera que no sólo emplean recursos diferentes, más canónicos en el caso de lo prospectivo, sino que los propios autores de estas obras han renegado una y otra vez de la etiqueta de “CF”. Serían casos como los de *La conjura contra América*, de Philip Roth, o *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, entre otros.

13. No tiene mucho sentido plantear aquí un estado de la cuestión acerca del complicado término de “posmodernidad”, pero quizás conviene clarificar mi uso del mismo. Por una parte, entiendo que en la sociedad que surge de la gran transformación de Europa durante la segunda mitad del siglo XX (influida por las guerras mundiales, los fascismos, las vanguardias, la amenaza nuclear, los nuevos planteamientos filosóficos, la aparición de los grandes medios de comunicación de masas, la democratización de la cultura...), existe un nuevo paradigma de pensamiento, una nueva manera de entender la vida cotidiana que varía profundamente respecto de la de un europeo medio (concepto ambiguo, aunque espero que válido dentro de este contexto) que viviera en 1899. Por otra parte, de manera paralela, se desarrolla durante esa misma segunda mitad del siglo XX una sospecha respecto al pensamiento único y a los sistemas cerrados e “infalibles” que caracterizaron la modernidad. No obstante, estaría de acuerdo con opiniones como la de Habermas que entienden la posmodernidad como la continuación natural de la modernidad, es decir, como una mera complicación de sistemas, con especial atención a la construcción de relatos (como orientaciones falsamente causales desde las que se construyen los sistemas, según las críticas de autores como Lyotard, Lacan o Foucault). En estética, esta nueva complicación de sistematizaciones, que atiende particularmente la complementariedad interdisciplinar, se refleja en las teorías de pensadores como Iuri Lotman, Roland Barthes, Hans Robert Jauss o Judith Butler. Un ejemplo evidente de esta mirada crítica hacia los sistemas “únicos” aplicado a nuestro campo sería el libro *¿Qué es un género literario?* (2006), de Jean-Marie Schaeffer, donde duda de cualquier consideración apriorística acerca de los géneros literarios.

14. Respecto a la literatura fantástica, me refiero a aquella en la que el elemento sobrenatural produce un efecto de inquietud y que incluiría textos como los de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Stephen King o Clive Barker. Recomiendo el libro de Rosalba Campra (2008) para la profundización en el género. Se circunscribiría a una línea histórica muy diferente de la tradición de la fantasía heroica.

15. Para una mayor comprensión de este periodo, recomiendo consultar *Science Fiction* (2005), de Roger Luckhurst. Existe una preciosa colección de articulitos de C.S. Lewis (1937-1965) donde explica cómo funciona la literatura basada en la peripecia, en la fábula: *De este y otros mundos*.

16. La propuesta de los términos y sus diferencias (cada vez más superadas) las encontramos en el clásico libro de Umberto Eco (1964). Debo el acertado término “estatusfera” a Julián Díez.

17. En España, con historias como las del Coronel Ignotus y las del capitán Sirius, por poner dos ejemplos clásicos.

18. Merece la pena consultar la antología preparada por Santiáñez-Tió (1995) con relatos españoles anteriores a 1914. Sorprende un poco ver, en diferentes listas, nombres como Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, Azorín, Clarín, Ángel Ganivet, Pérez de Ayala, Vicente Blasco Ibáñez, Agustín de Foxá, Enrique Jardiel Poncela... En España la Guerra Civil acabó con la tradición exclusiva prácticamente de raíz y ya sin apenas recuperación hasta nuestros días. Los mayores expertos en este contexto son Augusto Uribe (seudónimo de Agustín Jaureguízar) y, desde un punto de vista igual de riguroso pero más académico y “moderno”, Mariano Martín Rodríguez. Para una historia completa de la CF española, remito a mi trabajo con Julián Díez (2015).

19. A menudo las traducciones de Dick al español disfrutan de un estilo más elegante que el original, por la escasa resistencia del profesional a corregir lo que son claros errores sin función estética.

20. Recomiendo leerlo en inglés.
21. Véase nota 8.
22. En terminología de Benjamin Harshaw, "campo referencial externo" es el conjunto de conocimientos externos al texto ficcional por los que entendemos lo que en él se nos afirma (1984).
23. "The novum represents a critical intersection of natural and social reality. It reveals and brings into relief (that is, it dis-covers) a shared rational basis for ethical and physical existence".
24. "In the novum the past is significant because of its role in constructing the future of the heart's desire."
25. "The novum is an intermediary, dialectical moment that brings renewed energy into history with each appearance".
26. Considero muy interesantes las reflexiones de Csicsery Ronay Jr. al respecto, que aplicaré aquí adaptándolas al objetivo del libro y a mis propias interpretaciones.
27. "Because the future cannot exist yet, we know that the neology is a playful, poetic conjuring device, suggesting that any imaginable future is always a poetic construction".
28. Julián Díez propone el término "ficción prospectiva" para englobar todas esas obras de la CF en las que el autor ha pretendido profundizar en conflictos socioculturales, en detrimento del mero sentido de la maravilla (2008). Yo matizo el término para designar con él sólo cierta crítica sociocultural que pueda encontrarse en una obra de CF, abarque o no el conjunto de la misma.
29. Subgénero de la CF muy cercano a la fantasía, en el que predominan las aventuras espaciales. Su obra más conocida sería la saga de *Star Wars*. Pese a que se le relacione tanto con el género, en la CF literaria no resulta representativo.
30. En este momento, me encuentro en medio de una investigación acerca de la relación entre el sentido de la maravilla en la CF y lo sublime. Por consiguiente, no me atreveré a cerrar el tema, sino a señalar algunas ideas propias y ajenas que ayuden al menos a comprender este recurso, uno de los más significativos del género.
31. Los formalistas rusos defendían que toda la recepción literaria se basa en un efecto de extrañeza ante lo que nos hemos familiarizado durante nuestra vida cotidiana. Este efecto parte siempre de las palabras escogidas en el texto y de las relaciones entre ellos, pero remiten a un proceso "transracional" propio del arte (Sklovski, 1917).
32. El término "horizonte de expectativas" es propuesto por Hans Robert Jauss, representante de la Escuela de Constanza. Refiere al conjunto de expectativas que trae consigo el lector al acercarse a una obra y que influyen en la lectura de la misma. Cambia considerablemente con el paso del tiempo y con las localizaciones geográficas. En la actualidad resulta clave para los estudios culturales.
33. Y aquí volvemos a los códigos, puesto que a nivel de tamaño sin duda encerrar el Sol debería impresionar más que trabajar sobre un único planeta. Sin embargo, la enorme cantidad de procesos físicos, biológicos, químicos, económicos, políticos, sociales... de la terraformación de Marte pueden resultar inabarcables, quizás más que reunir la energía suficiente para mover una serie de meteoritos. Dependerá, de nuevo, de los códigos que se manejen.
34. El Pseudo-Longino ya realiza un análisis de esta vinculación entre lo sublime y lo lingüístico.
35. Novela postapocalíptica sin ningún elemento sobrenatural. En la promoción de la misma, como suele ocurrir en el mercado editorial, se evitó el término "ciencia ficción".
36. Permítaseme vincularlos ya, aunque sea en espera de estudios más minuciosos.
37. "The novum represents not only the new thing, but also the absences inherent in the old".
38. No seamos rígidos con estas teorías. Luego, cada caso es un mundo. Si tomamos *El fin de la infancia* (Clarke, 1953), por ejemplo, nos encontramos ante el mismo tiempo histórico, prácticamente, que el del autor y, no obstante, la polémica tratada se centra en la naturaleza universal

del ser humano y su lugar en el Universo.

39. El *steampunk* puede ser o no una ucronía, dependiendo de que se justifique por un cambio temporal o no. Por ejemplo, algunas de las novelas más logradas del género son *Boneshaker*, de Cherie Priest, y dos de Eduardo Vaquerizo —*Danza de tinieblas* y *Memoria de tinieblas*— que sí justifican mediante un cambio histórico y por consiguiente mantienen cierta naturaleza ucrónica. Esta dialéctica genérica puede llegar a ser más complicada de lo que parece (Martín Rodríguez, 2013).

40. El término proviene del protagonista de la novela *La legión del tiempo*, de Jack Williamson: John Barr, quien crea mundos diferentes según escoja un objeto u otro.

41. Recomiendo especialmente estas dos obras para entender este subgénero, por tratarse de algunas de las grandes desautomatizaciones respecto a nuestra civilización y sus logros: una revalorización de lo que el ser humano ha conseguido y es capaz de perder. En particular, el lirismo y la emotividad del final de la novela de Stewart hace que sea considerado —con absoluta razón— uno de los más tristes y conmovedores del género.

42. Para una seria crítica contra los principios de muchos relatos de viajes en el tiempo disponemos del artículo de Stanislaw Lem (1974). No obstante, considero que en este artículo Lem cae en algunas de las premisas que critica en otros textos, acerca de las relaciones entre literatura y realidad, aunque en el análisis de algunos relatos expone con brillantez las tramposas relaciones temporales en que se basan. Para un análisis innovador y más posmoderno del género, disponemos del interesante libro de Elana Gomel (2010).

43. Debe matizarse la cita, a falta del contexto en el que se incluye. Lo que niega la CF es los apriorismos sobre los valores sociales y, por consiguiente, que sean indiscutibles. Es decir, no acepta la inexorabilidad de ningún valor social.

44. Sí, en efecto, el protagonista de *El juego de Ender* (1985). Esta secuela de aquella novela sigue el argumento, pero difiere mucho en tono, temática y estética. Personalmente prefiero *La voz de los muertos*, pero cuesta relacionar dos obras tan diferentes.

45. Me reconozco ateo, pero me parece interesante el juego literario que puede partir de cierto pensamiento religioso.

46. Quizás el mejor ejemplo sea la gran novela sobre las singularidades, la complicada *Accelerando* (2005) de Charles Stross.

47. La propuesta del término “cine demiúrgico” es mía, para referirnos al cine de CF basado en realidades virtuales. Forma parte de un estudio sobre dicho subgénero en el que trabajo.

48. Una excepción son las películas y las series de *Ghost in the Shell* cuyo interés, por otra parte, se encuentra precisamente en la posibilidad de que un robot tenga alma.


BONILLA
ARTIGAS
EDITORES






Colección
GEN
POP